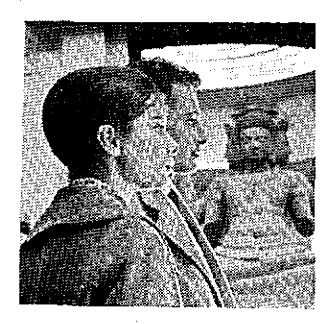
CAHIERS DU CINÉMA



115 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● JANVIER 1961 ★ 115

NOTRE COUVERTURE



Juliette Mayniel et Jean Kosta dans **UN COUPLE** de Jean-Pierre Mocky **(Discifilm)**

Ne manquez pas de prendre page 43 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

JANVIER 1961 TOME XX — N° 115

SOMMAIRE

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38



George Cukor et Marilyn Monroe pendant le tournage de *Let's Make Love* (*Le Milliardaire*).

ENTRETIEN AVEC GEORGE CUKOR

par Eric Rohmer et Jean Domarchi

*George Cukor a commencé par nous interviewer sur la Nouvelle Vague. Mais nous étions aussi impatients de connaître son opinion sur ses propres films qu'il l'était, lui, de savoir ce que nous pensions d'*Hiroshima mon amour *qu'il venait de voir à New York : une légende courait sur le sort malheureux d'*Une Etoile est née, *et nous voulions en avoir le cœur net.*

Un portrait d'Hollywood.

— *Est-il vrai que, même en Amérique, il n'existe pas de version intégrale de* A Star Is Born ?

— Oui. Beaucoup de scènes furent supprimées au montage. C'était un film *énorme*. On a tellement coupé qu'on ne se rend plus compte de ses dimensions. Le tournage fut si

long que j'eus le temps de prendre des vacances, pendant lesquelles on réalisa le « numéro » de Judy Garland au music-hall, qui, à mon avis, prend trop de place.

J'avais traité le sujet une première fois en 1932 dans *What Price Hollywood* (*Hollywood à quel prix*), produit par David O. Selznick. Le film était excellent, mais il n'a pas eu de succès. C'était l'histoire, non pas d'un acteur, mais d'un metteur en scène et d'une actrice. Puis, en 1937, le même Selznick fit réaliser par William Wellman une première version de *A Star Is Born*, avec Janet Gaynor et Fredric March. J'avais donné l'idée d'une scène, qui figure également dans la seconde version, celle que j'ai tournée. On y voit le personnage principal, qui suit une cure de désintoxication dans une clinique, recevoir la visite de son metteur en scène, venu lui apporter un scénario. Le metteur en scène, c'est moi ; l'acteur est John Barrymore, soigné alors pour alcoolisme. En sortant de la clinique j'étais tombé sur Selznick et lui avait raconté l'entrevue.

Les films sur les milieux du cinéma ne m'intéressent pas outre mesure — j'en ai tant fait ! Mais ici, deux choses me séduisaient. D'une part, faire tourner Judy Garland. D'autre part, travailler sur un script excellent, dû à Moss Hart. Malheureusement, quelques-unes des plus belles scènes furent coupées. Par exemple, lorsque Mason et Garland se rendent à la salle de vision, ils passent le long de puits de pétrole. C'est la première fois qu'ils vont voir le film : ils sont très nerveux. C'est très drôle. Judy est écœurée par cette odeur de pétrole, elle se sent malade, fait arrêter l'automobile et vomit. On la voyait également au début, lorsqu'elle était encore pauvre et habitait Los Angeles. Norman venait la trouver : scènes d'amour. Très drôle aussi. Tout cela fut coupé.

Bref, je pensais qu'il me serait possible de faire un portrait très « visuel » de Hollywood. Lorsque je vais tourner un film, même s'il s'agit d'une scène de bureau, je me rends sur les lieux et j'observe avec des yeux neufs, comme si j'étais aux Indes. D'une façon ou d'une autre, cela se sent sur l'écran. Quand je préparais *Born Yesterday*, je suis retourné à Washington, que je connaissais bien, pourtant, et j'ai regardé avec des yeux différents en fonction du film. J'ai observé, par exemple, les touristes : ils ne se comportaient pas comme des figurants de cinéma qui, eux, ne savent regarder que comme ça... (*mimique*), comme des enfants à l'école. Il faut observer la chose véritable. C'est toujours passionnant de voir ce qui se passe en réalité.

Donc, je me suis dit qu'il serait intéressant de montrer Hollywood tel qu'il est : par exemple, les soirs de première, avec les projecteurs, la foule qui se rue sur vous, ou bien l'atmosphère du plateau, avec les lumières éblouissantes. (Lorsqu'il m'arrive de passer de l'autre côté de la caméra, je suis aveuglé. C'est fantasmagorique. C'est un univers absolument différent. Je ne peux plus parler aux acteurs. Il faut que je retourne vite derrière l'appareil.) Il me semblait que l'on pouvait rendre tout ça visuellement.

Le problème de la couleur.

Dans *A Star Is Born*, il y avait plusieurs scènes amusantes que vous n'avez pas vues, très visuelles, qui montraient la neige en studio (1). Techniquement, nous avons réussi pas mal de choses. J'ai été très aidé par George Hoyningen — en principe « conseiller pour la couleur », en fait, véritable directeur de la photographie. L'opérateur en titre était Sam Levitt. M. Levitt n'est pas un grand opérateur. Il semble l'être, mais rien de plus. Il travaille avec Preminger. Mais c'est la reproduction, dans un livre, du « Sacre » de David qui m'a donné l'idée de mes cadrages. Sur une page figurait le tableau tout entier. Sur la page en regard, des détails : visages ou autre chose. Je me suis dit : « C'est ainsi qu'il faut procéder. Faire des gros plans qui ne soient pas composés, mais *extraits* de l'ensemble. »

Autre problème : les couleurs. En général, c'est stupide, on ne prévoit pas leur agencement. Le costumier fait ses costumes, le décorateur ses décors, chacun de son côté. La coordination manque, il ne faut pas avoir peur de chercher l'unité de couleur : de faire tout

(1) Ces scènes figurent bien dans la version projetée en France.



Tommy Noonan, Judy Garland et Charles Bickford dans *A Star Is Born* (*Une Etoile est née*).

bleu par exemple, même les costumes, si les murs sont bleus. Sinon, du moins avec le procédé Eastman, ce qui n'est pas bleu paraîtrait orangé et ce serait gênant. Souvent, je crains que ce ne soit un peu gros, mais pas du tout. Ainsi, dans la scène du bureau de *Let's Make Love* qui était marron, aucun acteur n'apparaissait, à moins d'être vêtu de marron ou de noir. Cela crée une harmonie qui empêche l'œil d'être distrait.

— *En France, nous n'avons pas vu la scène qui correspond à l'air que chante Judy Garland* : « What I am Here For ? »

— Ah ! C'était une scène charmante. Ça se passait dans un studio d'enregistrement. Vicky chantait. Norman était là et la regardait. Puis, tous deux s'asseyaient. Il lui demandait de l'épouser. Mais le micro restait branché à leur insu et les techniciens leur faisaient entendre la conversation. C'était une scène adorable. On l'a coupée. On a coupé des tas de choses amusantes ! On a supprimé les moments culminants du film !

Des comédiens inventifs.

— *Comment concevez-vous la direction d'acteurs ? Comptez-vous sur l'apport du comédien ?*

— Je vais vous répondre par un exemple. Vous verrez ce qu'une actrice peut faire : une actrice créatrice. Il s'agit d'Ingrid Bergman dans *Gaslight*. Dans le prologue du film on la voyait en petite fille. (Elle avait une doublure, une vraie petite fille de onze ans ; mais seulement pour le plan moyen, en plan rapproché c'était elle-même qui jouait.) La petite fille, donc, était en état de choc. Sa tante avait été assassinée et son tuteur l'emmenait en calèche. Il disait : « *Tu seras heureuse, tu ne te feras plus de soucis, etc.* » Le rôle de l'enfant était muet.

J'étais très curieux de savoir ce qu'Ingrid ferait dans cette scène. Il y a des moments où il vaut mieux laisser les acteurs trouver eux-mêmes. Elle fut merveilleuse. On aurait



Charles Boyer et Ingrid Bergman dans *Gaslight* (*Hantise*).

pu croire qu'elle allait pleurer, qu'elle essayerait de manifester la peur. Eh *bien, non* ! Rien de tout cela. Sans doute avait-elle observé les réactions de sa propre fille qui, à l'époque, avait cinq ans. Tandis que l'homme parlait, elle restait immobile, la bouche ouverte, avec une expression d'idiote, comme si elle n'écoutait vraiment pas. C'était si vrai, si honnête ! Exactement ce qu'aurait fait un enfant. On aurait pu penser qu'il fallait faire pleurer l'enfant. Pas du tout. C'eût été faux ! Vous voyez qu'on découvre beaucoup de choses en travaillant avec les acteurs.

Je peux vous citer un autre exemple : Judy Holliday, dans une scène de *It Should Happen to You*. Peter Lawford la poursuivait à travers la pièce et elle devait lui verser un verre de champagne sur le dos. Le plan avait été tourné une première fois ; mais l'opérateur n'avait pas vu le champagne couler. Il fallait donc recommencer, et l'on ne pouvait pas faire beaucoup de prises, car Lawford n'avait que trois chemises de rechange. Cela rendait Judy très nerveuse.

Oui, c'est vraiment très compliqué de contrôler avec précision tout ce qui peut se passer au tournage, surtout dans un film comique (pour le drame, cela a moins d'importance). Regardez les vieilles comédies de la Keystone. Elles sont précises. C'est Mack Sennett qui a enseigné à tous cette précision : à Laurel et Hardy, à Stevens, qui fut gagman chez lui, à Leo McCarey, etc. Il ne suffit pas d'être précis dans les dialogues (ce n'est pas toujours possible, car on ne sait jamais très bien quelles sont les répliques qui font rire), mais il faut que tout soit conçu mécaniquement, en fonction de la caméra. Il est inutile de faire des choses drôles, si on ne les voit pas, et le *timing* doit être réglé dans cette intention.

Judy, donc, était très nerveuse. Elle me dit : « *Je vais rigoler.* » — Je lui dis : « *Si tu ris, je te tue.* » Mais plus elle avait peur, plus elle avait le fou rire. On aurait pu croire qu'elle allait tout gâcher. En fait, ce genre de réaction-là était excellent, car, quand on a peur, on a un comportement idiot, et c'est ça qu'il faut dans une comédie. C'est pourquoi j'ai laissé faire Judy. Au fur et à mesure qu'elle versait, elle ricanait bêtement, et c'était beaucoup plus drôle que si elle avait joué sérieusement. Une fois le plan tourné, je lui ai demandé : « *C'était voulu, ça ?* » Elle m'a répondu : « *Je ne sais pas.* » Mais, voulu ou non, c'était vraiment drôle.

De même avec Jean Simmons. Spencer Tracy était son père dans *The Actress.* Dans une scène particulièrement dramatique, il la grondait, parce qu'elle avait gaspillé sa fortune pour monter une revue de théâtre. Il était vraiment terrifiant. Ajoutez à cela que père et fille s'aimaient beaucoup, ce qui devait accroître encore l'émotion. Or, Jean Simmons est une actrice épatante, mais il se passe une chose curieuse : pendant les répétitions, elle ricane. Spencer Tracy, devant ce ricanement, s'était mis à improviser : « *Je sais que je suis moche, je sais que je suis vieux. Mais pourquoi, diable, faut-il que tu ries de moi ?* » — « *Parfait* ! m'écriai-je, *gardons ça.* » C'était d'une justesse admirable. Cela arrive aussi dans la vie : on est terrorisé et pourtant on ne peut s'empêcher de rire. Ce sont des choses tellement humaines. Il faut en tirer parti quand elles se produisent.

Jack Lemmon, dans *It Should Happen to You* devait jouer une scène de querelle. Je lui disais : « *Je n'y crois pas, tu n'es pas en colère ! Que fais-tu quand tu es vraiment en colère ?* » — « *Ce que je fais ? Ce n'est pas bon, je ne pourrais pas m'en servir : ça me donne mal au ventre.* » — « *Eh bien, aie mal au ventre !* » Donc, au milieu de la dispute, il s'est assis en se tenant le ventre. C'était tellement plus vrai !



Jack Lemmon et Judy Holliday dans *It Should Happen to You* (*Une Femme qui s'affiche*).

C'est stupéfiant, le nombre de choses qu'on peut découvrir *en observant !* C'est à cela que je pense, quand je dis qu'il faut observer, observer... Moi-même, je me suis servi d'événements très graves de ma vie privée, dans *Camille* (Le Roman de Marguerite Gauthier). Il s'agissait d'une përsonne très proche que j'avais vue mourir. Ce souvenir, je ne l'ai peut-être pas utilisé sciemment, mais enfin, quelque chose s'était gravé dans mon esprit et m'a influencé. Même dans les circonstances les plus atroces, une part de vous-même *prend note de ce qui* vous arrive.

Un éclairage logique.

— Vos films aiment à montrer le spectacle dans le spectacle : théâtre, music-hall, ou bien télévision.

— « Oui, effectivement. *A Star Is Born* et *It Should Happen to You,* il y a des scènes de télévision. Mais je n'ai pas cherché à introduire ce thème arbitrairement. L'une des histoires se passe dans le monde du spectacle, l'autre, de la publicité. C'est toujours dans le texte qu'il faut puiser les indications sur la manière de traiter un sujet. Ainsi, dans le film que je vais tourner, *Lady L.,* d'après le roman de Romain Gary, je m'aperçois que l'aspect visuel est primordial. Je vais essayer d'utiliser toutes les ressources de la couleur, de rendre certaines qualités des tableaux de Vuillard, par exemple, où la couleur se juxtapose à la couleur. Le film comporte un *flash-back.* Je voudrais rendre l'impression du passé, en abandonnant un tout petit peu le réalisme, mais pas trop : il faudrait faire en sorte que le public ne s'aperçoive pas de la manœuvre.

Dans ce genre d'entreprise, il importe de collaborer étroitement avec le chef opérateur. D'*ailleurs, toujours,* dans un film, scénariste, metteur en scène, acteurs, décorateurs, coiffeuse, maquilleur, doivent tous poursuivre la même idée. Si vous n'êtes pas très ferme, vous ferez certaines choses, la coiffeuse fera autre chose, la vedette aussi, et tout s'écroule. Pour ce qui est des opérateurs, il y en a beaucoup de très très doués. Il n'y a pas beaucoup d'opérateurs-vedettes. La différence est peut-être que les opérateurs-vedettes ont un peu plus de goût que les autres, *parfois !* Tous ont des connaissances immenses, quels qu'ils soient. Ils sont quarante ou cinquante qui savent vraiment tout. Mais il n'ont pas tous un goût excellent, comme Stradling, ou le courage nécessaire. Ils sont blasés. Je préfère de beaucoup un opérateur qui collabore à un opérateur renommé qui vous dit : « *Non, c'est comme ça qu'il faut faire.* »

Or, sur un point au moins, j'ai mon idée à moi. J'aime un éclairage logique. Je tiens cette exigence des leçons de Hoyningen-Huene, mais aussi de mon expérience personnelle. Prenons cette pièce où nous sommes. Toute la lumière vient de la fenêtre. Sur un plateau, non. Une partie seulement viendrait du dehors, le reste d'en haut. Pourquoi, je me demande, tout cet éclairage conventionnel qui est installé en haut ! Dans la réalité, il n'y a pas de lumière en haut. Mais les opérateurs ne veulent pas changer ça, ils ont été rompus à ce système depuis des années. Les femmes sont toujours photographiées de la même façon : « *key light.* »

Il y a toute sorte de clichés dans l'art de la photographie. Des clichés incroyables. Regardez le ciel, il n'est pas bleu, il est gris. Pourtant, à moins de les surveiller de très près, ils vous mettront un ciel bleu. Oui, il y a beaucoup d'opérateurs qui, sur le plan technique, sont brillants, mais, si on ne les épaule pas, si on ne leur fournit pas une certaine somme d'inspiration... et le courage, ils restent dans la pire convention. Vous avez vu *Heller in Pink Tights* (*La Diablesse en collant rose*) ? Ce n'est pas un très bon film, il a été très coupé et monté d'une façon stupide, mais *visuellement* il est merveilleux. L'histoire n'était pas très bonne au départ. Certains éléments, même, étaient très mauvais. Mais regardez ce film avec les yeux : c'est un western et, à mon avis, c'est ainsi qu'un western doit être, pour la vue. Les Indiens sont habillés exactement comme les Indiens de cette époque, les autres personnages ont l'air de gens de 1900. Les décors ont demandé une longue préparation. La photo corrobore cette impression d'authenticité. L'opé-



Sophia Loren dans *Heller in Pink Tights* (*La Diablesse en collant rose*).

rateur, Harold Lipstein, se laissait diriger. C'est un homme épatant. Il a montré beaucoup de courage. Je ne permettais pas qu'on le rudoie, bien que j'aie été très ferme avec lui. Il est vrai que j'ai toujours, pour m'épauler, Hoyningen-Huene. Depuis quelques films, je ne peux plus travailler sans lui.

Dans *Let's Make Love* Daniel Fapp a fait également un travail épatant. C'est encore un homme qui vous écoute. Je l'ai engagé sur la recommandation de Gene Allen, mon *art director,* qui lui fit faire l'admirable générique des *Girls*.

Une triste histoire.

— *D'après ce que vous nous dites de* La Diablesse, *vous n'êtes pas toujours responsable du montage de vos films ?*

— Je voudrais l'être, mais je ne le peux pas toujours. Pour *Let's Make Love,* par exemple, je suis resté cinq semaines sans salaire à surveiller le montage. J'avais fait de même pour *Heller in Pink Tights*. Le film valait ce qu'il valait, mais au moins, il avait un sens, ainsi monté. Seulement, j'ai eu le malheur de m'absenter : il a fallu que j'aille à Vienne, où j'avais à faire (1). Pendant ce temps, on remontait le film, et maintenant, il a perdu tout. Légalement, je n'ai aucun droit. C'est une bien triste histoire. Mais voilà comme je me suis vengé. Lorsque je suis rentré, six mois plus tard, la Paramount m'a offert de tourner un film avec Shirley Mac Laine, ou je ne sais trop quoi. Je leur ai dit : « *Allez vous faire foutre !* »

(1) Terminer **Le Bal des Adieux**, de Charles Vidor, mort en plein tournage.

Que voulez-vous ! Je suis trop vieux pour faire les quatre volontés des uns et des autres. C'est trop déprimant. J'ai l'impression qu'en Europe, le metteur en scène est bien mieux considéré. Je suis toujours surpris, sincèrement, en constatant qu'on me connaît. A Hollywood, quand vous venez de terminer un film, c'est ceci, c'est cela, tout le monde se croit en mesure de vous donner son avis. N'importe qui peut se permettre de critiquer, une fois que le film est terminé, mais, au départ, personne n'est jamais là. Ce n'est pas que j'aie absolument raison, et pourtant...

En Amérique, le metteur en scène ne peut se faire connaître que s'il se fabrique un personnage. Mais ce n'est pas drôle, après avoir dirigé des acteurs toute la journée, de devenir à votre tour un acteur. Ce n'est pas le rôle d'un metteur en scène. En tout cas, moi, ça ne m'intéresse pas. Certains sont naturellement ainsi, *effectivement* pittoresques. Ils n'ont pas besoin de forcer. Prenez Hitchcock. Il est tout naturel, pour lui, d'être drôle. John Huston, lui aussi, est très doué pour plaire : c'est un homme charmant. D'autres, en revanche, forcent leur personnalité. Tandis qu'en Europe on n'admire pas une image du cinéaste, mais son talent.

— *Vous avez tourné au moins trois comédies musicales :* A Star Is Born, Les Girls, Let's Make Love. *Aimeriez-vous en faire d'autres ?*

— Je n'en avais pas fait d'autres avant celles-ci, mais trois, c'est déjà beaucoup. C'est très mauvais de se répéter, pour un metteur en scène. Si une chose marche bien et qu'on le refait, ça ne va plus. L'unique issue, après une expérience prolongée, est de changer dans la mesure du possible. Il faut se maintenir dans un état de léger déséquilibre. Sinon, l'on devient quelqu'un d' « empesé ». C'est une des raisons pour lesquelles je vais tourner *Chéri*, avec Simone Signoret, parce que c'est un sujet tout nouveau pour moi et, d'ailleurs, pas si commode. Je ne crois pas qu'il soit facile de faire comprendre les œuvres de Colette au public américain. Il ne pige pas. J'aime beaucoup le *Gigi* de Vincente Minnelli, mais, voyez-vous, je trouve que ça ne ressemble pas beaucoup à Colette. Comme c'est une comédie musicale, ça n'a pas d'importance. Mais, dans *Chéri*, il faut respecter l'esprit du roman.

Les maîtres et les autres.

— *Allez-vous souvent au cinéma ?*

— Oui, mais pas assez. Il est très difficile pour moi de voir des films. Je n'ai pas de salle de projection chez moi. Vous direz que c'est de la négligence, mais quand je rentre le soir, après mon travail, je suis épuisé.

— *Vous avez vu tout de même un certain nombre de films européens ?*

— Oui : un bonhomme que je trouve très chouette, c'est Bresson. Il est merveilleux, c'est un maître.

— *Et Renoir ?*

— Inégal. J'avoue que je n'ai guère aimé le *Carrosse d'Or*. Mais René Clair est un très grand maître. Même ses films ratés me fascinent, même *Faust*, même *Les Belles de nuit*. Un metteur en scène a mille choses à apprendre dans ses films.

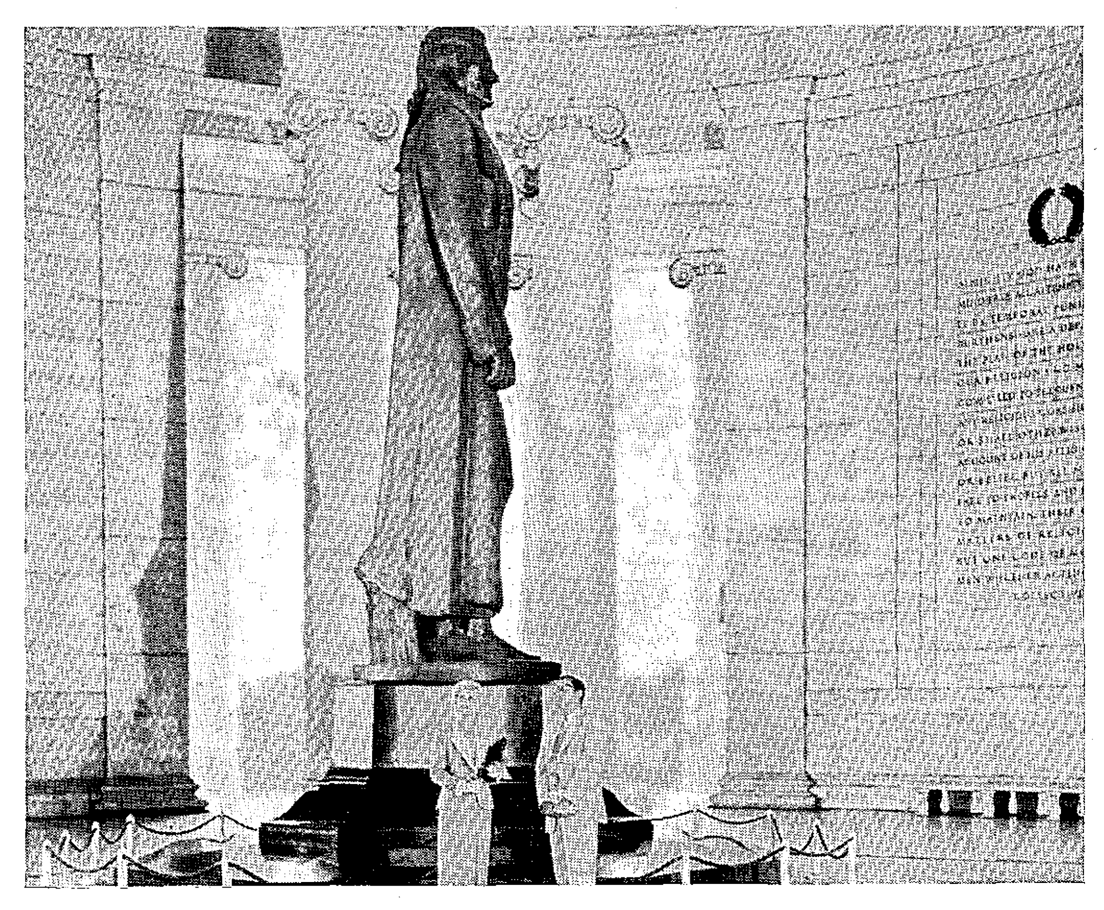
— *Aimez-vous Bergman ?*

— Je n'ai vu que deux films de lui. Ils ont eu en Amérique un très grand succès.

— *Parmi les Américains, quels sont vos préférés ?*

— John Ford, Stevens (ses comédies sont excellentes, par exemple *The More the Merrier* (*Plus on est de fous*) ; ses westerns aussi (*Shane* est un film admirable) ; Leo McCarey (il ne travaille plus guère, il ne fait que de petites choses, à l'occasion, mais il était le grand metteur en scène comique).

— *Et Orson Welles ?*



Judy Holliday et William Holden dans *Born Yesterday* (*Comment l'esprit vient aux femmes*).

— Orson Welles, en quelque sorte, était un génie, mais un « amateur ». C'est formidable, mais amateur. Vous me comprenez ? Il est aussi habile qu'on peut l'être, mais il ne m'intéresse pas terriblement. Je n'ai pas été épaté par *Citizen Kane*. Tout le monde disait « *Ah ! Citizen Kane !* » Moi, je n'étais pas fou de ça ; à la fin du film, je ne savais pas bien qui était ce Citizen Kane. Il y avait des choses admirables, mais je n'ai rien ressenti.

— *Que pensez-vous d'Hitchcock ?*

— Je le tiens pour un maître, un maître, un maître. *Psycho* vous fait reculer. Les gens hurlent. Il y a là les deux plus terribles meurtres qu'on ait vus sur l'écran. Sa façon d'employer la caméra est magistrale. Parfois elle danse et, à moins d'être utilisé par des gens comme lui, ce genre de trucs...

— *Et Preminger ?*

— Preminger — vous savez, c'est une opinion personnelle qui n'a rien à voir avec les *Cahiers* — Preminger est un homme d'affaires très adroit et perspicace, mais je ne l'estime pas tellement, en tant que metteur en scène.

— Vous nous avez parlé de Mack Sennett. Avez-vous cherché en lui une inspiration, ou bien pensez-vous qu'il faut faire aujourd'hui quelque chose de tout différent ?

— Nous avons tous subi très fortement l'influence de Mack Sennett, bien qu'on ne se rende pas toujours compte des influences qui agissent sur vous. Il faut subir et non pas chercher à imiter. Chaplin, lui aussi, nous a beaucoup aidés. Notre dette à son égard n'a pas de fin, mais je n'aime pas tous les auteurs comiques du muet. Je n'ai jamais trouvé drôle Buster Keaton.

— En France, nous trouvons que vous avez apporté quelque chose de neuf par rapport à Capra ou McCarey.

— Je ne me rends pas compte. J'espère que c'est exact. Ce qu'il faut c'est se maintenir. J'ai fait mon apparition en 1929. C'est long, vous savez, trente et un ans !

On a parfois tendance à faire ceci ou cela, parce que c'est plus facile. On ne doit pas se le permettre. Je suis très reconnaissant à l'industrie cinématographique. Chaque matin, j'ai très envie d'aller au travail, mais je suis toujours très craintif. « *Ce sera bon, Ce sera moche ?* » Je n'en sais rien. Mais une partie de moi le sait et me dit que ce sera bon, car je sais ce que je fais. C'est vraiment merveilleux de pouvoir se rendre au travail, après tant d'années, avec le même enthousiasme. Vous me comprenez ?

Propos recueillis au magnétophone.

Nous devons à la courtoisie de Maurice Bessy la plupart des photographies qui illustrent cet entretien et la biofilmographie qui lui fait suite.



Lionel Barrymore et Greta Garbo dans *Camille* (*Le Roman de Marguerite Gauthier*).

BIOFILMOGRAPHIE DE GEORGE CUKOR

par Luc Moullet

George Dewey Cukor est né le 7 juillet 1899 à New York City. Son père, Victor Cukor, descendant d'une famille de juifs hongrois, occupait la place de District-Attorney adjoint. Son oncle Morris Cukor était un célèbre avocat de l'époque et sa mère avait également été avocate. C'est évidemment au même métier que sa famille le destina. Mais George ne l'entendait pas ainsi : après avoir reçu son diplôme de la De Witt Clinton High School de New York et après avoir été versé, juste avant l'Armistice, au centre d'entraînement militaire des étudiants, il suivit un chemin tout différent. Depuis des années, chaque fois qu'il allait au théâtre, il sentait grandir en lui une vocation d'homme de théâtre. Et, au lieu de faire son droit, il s'en alla en décembre 1918 à Chicago, où il devint assistant-régisseur pour la pièce *The Better 'Ole*.

En 1919, il est régisseur à Broadway d'une des compagnies d'Edgar Selwyn, puis il occupe le même poste dans la compagnie des frères Shubert. De 1920 à 1928, il dirige chaque été la troupe du Lyceum Theatre de Rochester (New York), qu'on lui avait demandé de réorganiser. Il fait débuter ainsi Bette Davis, Myriam Hopkins, Ethel Barrymore, Robert Montgomery, etc. Travaillèrent également sous sa direction Walter Connolly, Laurette Taylor, Kay Johnson, Melvyn Douglas, Dorothy Gish, entre autres.

En 1926, il dirige sa première pièce à Broadway, *The Great Gatsby*, d'après le roman de F. Scott Fitzgerald, avec James Rennie, Florence Eldridge et Elliott Cabot : assez bon accueil. Nommé régisseur et assistant-metteur en scène à l'Empire Theatre de Broadway, sous les ordres de Gilbert Miller, il collabore à *The Constant Wife*, avec Ethel Barrymore et à *Her Cardboard Lover*, qu'il filmera plus tard, avec Jeanne Eagels et Leslie Howard. En 1927, il remplace Gilbert Miller, et il dirige Louis Calhern et Ann Andrews dans *The Dark*, un flop retentissant, pièce écrite par Martin Brown. Puis il met en scène *Trigger* (1927) de Lula Vollmer, *The Furies* (1928) de Zoe Akins, avec Laurette Taylor, *A Free Soul* (1928), avec Kay Johnson, Lester Lonergan et Melvyn Douglas, *Young Love* (1928), avec Dorothy Gish, James Rennie et Tom Douglas, *Gypsy* (1929), de Maxwell Anderson, avec Claibourne Foster, Louis Calhern et Lester Vale.

Très intéressé par le cinéma, dès que celui-ci devient parlant, Cukor accepte l'offre de Jesse L. Lasky, sur recommandation de Rouben Mamoulian : il dirigera les dialogues de *River of Romance* (Richard Wallace, Paramount, 1929), puis de *All Quiet on the Western Front* (*A l'Ouest, rien de nouveau*, Lewis Milestone, Universal, 1930), dont Maxwell Anderson était le scénariste, après avoir occupé différentes fonctions à l'Universal.

1930. — GRUMPY (Paramount Publix Corp.), 74 min.

Réal. : George Cukor et Cyril Gardner.

Sc. : Doris Anderson, d'après la pièce de Horace Hodges et Thomas Wigney Percival.

Ph. : David Abel.

Int. : Cyril Maude, Philip Holmes, Paul Cavanagh, Frances Dade, Halliwell Hobbes, Doris Luray, Olaf Hytten, Paul Lukas, Robert Bolder, Colin Kenny.

1930. — THE VIRTUOUS SIN (Paramount Publix Corp.), 80 min.

Réal. : Louis Gasnier et George Cukor.

Sc. : Martin Brown, d'après l'adaptation par Louise Long de la pièce de Lajos Zihaly *A Tabornok* (*Le Général*).

Ph. : David Abel.

Int. : Walter Huston, Kay Francis, Kenneth Mac Kenna, Paul Cavanagh, Eric Kolkhurst, Oscar Apfel, Gordon Mc Leod, Victor Potel, Youcca Troubetskoy, Jobyna Rowland.

1930. — THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY (Paramount Publix Corp.), 79 min.

Réal. : George Cukor et Cyril Gardner.

Sc. : Herman J. Mankiewicz et Gertrude Purcell, d'après le roman d'Edna Ferber et George S. Kaufman *The Royal Family.*

Ph. : George Folsey.

Montage : Edward Dmytryk.

Int. : Ina Claire, Fredric March, Mary Brian, Henrietta Crossman, Charles Starrett, Arnold Korff, Frank Conroy, Royal C. Stout, Elsie Esmond, Murray Alper, Wesley Stark, Hershel Mugell.

1931. — TARNISHED LADY (Paramount Publix Corp.), 65 min.

Sc. : Donald Ogden Stewart, d'après sa nouvelle *New York Lady.*

Ph. : Larry Williams.

Int. : Tallulah Bankhead, Clive Brook, Phoebe Foster, Alexander Kirkland, Osgood Perkins, Elizabeth Patterson.

Cette satire de la haute société, et d'une haute société assez semblable à la leur, irrita les responsables de la Paramount, qui firent changer le script, retourner de nombreuses scènes et couper une bonne partie de l'œuvre.

1931. — GIRLS ABOUT TOWN (Paramount Publix Corp.), 66 min.

Sc. : Raymond Griffith et Brian Marlow, d'après un sujet de Zoe Akins.

Ph. : Ernest Haller.

Int. : Kay Francis, Joel McCrea, Lilyan Tashman, Eugene Pallette, Allan Dinehart, Lucille Webster Gleason, Anderson Lawler, Lucille Browne, George Barbier, Robert McWade, Louis Beavers, Adrienne Ames, Hazel Howard, Claire Dodd, Patricia Caron, Judith Wood.

1932. — ONE HOUR WITH YOU (UNE HEURE PRÈS DE TOI) (Paramount Publix Corp.), 85 min.

Pr., réal. : Ernst Lubitsch.

Sc. : Samson Raphaelson, d'après l'opérette *Nur Ein Traum* de Lothar Goldschmidt et le film de Lubitsch *The Marriage Circle* (1924).

Ph. : Victor Milner.

Mus. : Oscar Straus, Richard Whiting.

Int. : Jeanette Mac Donald, Maurice Chevalier, Charlie Ruggles, Geneviève Tobin, Roland Young, G. Barbier.

Lubitsch avait préparé ce film, jusqu'au plus petit détail de jeu; mais, obligé au dernier moment de remonter *The Man I Killed*, il dut laisser le plateau à George Cukor, alors libre, qui ne fut en fait qu'un simple exécutant. Lubitsch passait tous les jours sur le plateau vérifier si Cukor faisait bien ce qu'il voulait. Et tout l'art de Cukor consista à faire volontairement du Lubitsch, et non du Cukor. Une fois Lubitsch libre, quelques jours avant la fin, l'on remercia Cukor dont le nom était moins commercial que celui de Lubitsch, et l'on inventa un tas de fausses histoires pour expliquer le départ de Cukor qui le prit mal et s'en alla à R.K.O.

1932. — WHAT PRICE HOLLYWOOD ? (R.K.O. Pathé Pictures Inc.), 88 min.

Pr. : David O. Selznick.

Sc. : Jane Murfin et Ben Markson, d'après l'adaptation par Gene Fowler et Rowland Brown du sujet d'Adele Rogers Saint et de John Hyland.

Ph. : Charles Rosher.

Int. : Constance Bennett, Lowell Sherman, Neil Hamilton, Gregory Ratoff, Brooks Benedict, Louise Beavers, Eddie Anderson.

1932. — A BILL OF DIVORCEMENT (HÉRITAGE) R.K.O. Radio Pictures Inc.), 75 min.

Pr. : David O. Selznick.

Sc. : Howard Estabrook et Harry Wagstaff Gribble, d'après la pièce de Clemence Dane.

Ph. : Sidney Hickox.

Mus. : Max Steiner.

Int. : John Barrymore, Billie Burke, Katharine Hepburn, David Manners, Bromwell Fletcher, Henry Stephenson, Paul Cavanagh, Elizabeth Patterson, Gail Evers.

1932. — ROCKABYE (R.K.O., Radio Pictures Inc.), 71 min.

Sc. : Jane Murfin et Kirbee Glasmon, d'après la pièce de Lucia Bronder.

Ph. : Charles Rosher.

Int. : Constance Bennett, Joel McCrea, Paul Lukas, Jobyna Howland, Charles Middleton, Walter Pidgeon, June Filmer, Virgina Hammond, Walter Catlett, Clara Blundick.

1932. — OUR BETTERS (R.K.O. Radio Pictures Inc.), 78 min.

Pr. : David O. Selznick.

Sc. : Jane Murfin et Harry Wagstaff Gribble, d'après la pièce de W. Somerset Maugham.

Ph. : Charles Rosher et James Kitchin.

Mus. : Max Steiner.

Int. : Constance Bennett, Gilbert Roland, Charles Starrett, Anita Louise, Phoebe Foster, Grant Mitchell, Hugh Sinclair, Alan Mowbray, Minor Watson, Violet Kemble Cooper, Tyrrell Davis, Virginia Howell, Walter Walker, Harold Entwhistle.

1933. — DINNER AT EIGHT (LES INVITÉS DE HUIT HEURES) (Metro Goldwyn Mayer Corp.), 113 min.

Pr. : David O. Selznick.



Little Women (Les Quatre Filles du Docteur Marsh) (1933).

Sc. : Herman J. Mankiewicz et Frances Marion, d'après la pièce d'Edna Ferber et de George S. Kaufman.

Dialogue : Donald Ogden Stewart.

Ph. : William Daniels.

Int. : Mary Dressler, John Barrymore, Wallace Berry, Jean Harlow, Lionel Barrymore, Lee Tracy, Edmund Lowe, Billie Burke, Madge Evans, Jean Hersholt, Karen Morley, Louise Closser Hale, Philip Holmes, May Robson, Grant Mitchell, Phoebe Foster, Elizabeth Patterson, Hilda Vaughn, Harry Beresford, Edwin Maxwell, Joan Davidson, Edward Woods, George Baker, Herman Bing, Anna Duncan, Herbert Brinscon, May Beatty.

1933. — LITTLE WOMEN (LES QUATRE FILLES DU DOCTEUR MARSH) (R.K.O. Radio Pictures Inc.), 115 min.

Pr. : David O. Selznick.

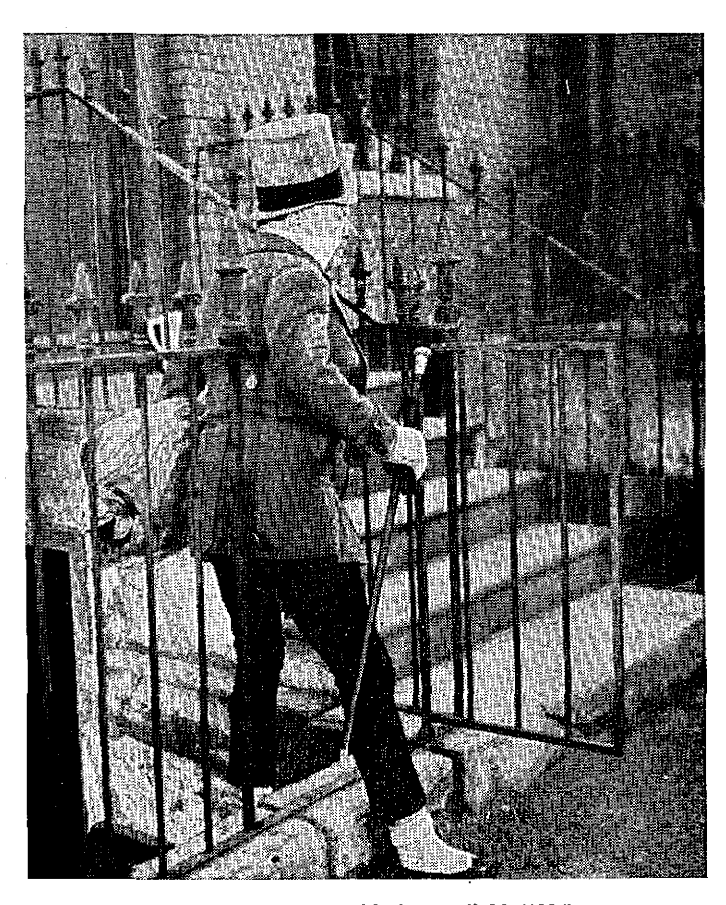
Sc. : Sarah Y. Mason et Victor Heerman, d'après le roman de Louisa May Alcott, et sa scénette *Jo's Boys.*

Int. : Katharine Hepburn, Joan Bennett, Frances Dee, Jean Parker, Spring Byington, Douglass Montgomery, Henry Stephenson, Edna May Oliver, Paul Lukas, Samuel Hinds, Mabel Colcord, John Davis Lodge, Nydia Westmer.

1934. — THE PERSONAL HISTORY, ADVENTURES, EXPERIENCE, AND OBSERVATIONS OF DAVID COPPERFIELD, THE YOUNGER (DAVID COPPERFIELD) (M.G.M.), 2 h. 13 min.

Pr. : David O. Selznick.

Sc. : Howard Estabrook, d'après l'adaptation par Hugh Walpole du roman de Charles Dickens.



W.C. Fields dans *David Copperfield* (1934).

Ph. : Oliver T. Marsh.

Mus. : Herbert Stothart.

Int. : W.C. Fields, Freddie Bartholomew, Roland Young, Frank Lawton, Basil Rathbone, Lewis Stone, Violet Kemble-Cooper, Edna May Oliver, Elsa Lanchester, Maureen O'Sullivan, Hugh Walpole, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Jean Cadell, Madge Evans.

Présenté au Festival de Venise 1935.

1935. — SYLVIA SCARLETT (SYLVIA SCARLETT) (R.K.O. Radio Pictures Inc.), 97 min.

Pr. : Pandro S. Berman.

Sc. : Gladys Unger, John Collier et Mortimer Offner, d'après le roman de Compton Mackenzie.

Ph. : Joseph August.

Mus. : Roy Hunt.

Int. : Katharine Hepburn, Cary Grant, Brian Aherne, Edmund Gwenn, Natalie Paley, Dennie Moore, Lennox Paule, Bunny Beatty.

1936. — ROMEO AND JULIET (ROMÉO ET JULIETTE) (Metro-Goldwyn-Mayer) Corp.), 2 h. 8 min.

Pr. : Irving Thalberg.

Sc. : Talbot Jennings, d'après la pièce de William Shakespeare.

Ph. : William Daniels.

Mus. : Herbert Stothart.

Costumes : Agnès DeMille.

Int. : Norma Shearer, Leslie Howard, John Barrymore, Basil Rathbone, Edna May Oliver, Reginald Denny, Andy Devine, C. Aubrey Smith, Ralph Forbes.

1936. — CAMILLE (LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTHIER) (Metro-Goldwyn-Mayer Corp.), 108 min.



Herbert Marshall et Claudette Colbert dans *Zaza* (1938).

Pr. : David Lewis.

Sc. : Zoe Akins, Frances Marion et James Hilton, d'après le roman et la pièce d'Alexandre Dumas père.

Ph. : William Daniels.

Mus. : Herbert Stothart.

Int. : Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Laura Hope Crews, Henry Daniell, Elizabeth Allan, Jessie Ralph, Lenore Ulric.

1938. — HOLIDAY (VACANCES) (Columbia Pictures Corp.), 94 min.

Pr. : Everett Riskin.

Sc. : Donald Ogden Stewart et Sidney Buchman, d'après la pièce de Philip Barry.

Ph. : Franz Planer.

Mus. : Morris Stoloff.

Int. : Katharine Hepburn, Cary Grant, Lew Ayres, Doris Nolan, Edward Everett Horton, Binnie Barnes, Jean Dixon, Henry Kolker.

1938. — ZAZA (ZAZA) (Paramount Pictures Inc.), 86 min.

Pr. : Albert Lewin.

Sc. : Zoe Akins, d'après la pièce de Pierre Berton et Charles Simon.

Ph. : Charles Lang.

Montage : Edward Dmytryk.

Int. : Claudette Colbert, Herbert Marshall, Bert Lahr, Genevieve Tobin, Constance Collier, Walter Catlett, Rex O' Malley, Helen Westley.

1939. — GONE WITH THE WIND (AUTANT EN EMPORTE LE VENT) (Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer Corp.), 3 h. 46 min.

Réal. : Victor Fleming.

Pr. : David O. Selznick.

Sc. : Sidney Howard, d'après le roman de Margaret Mitchell.

Ph. : Ernest Haller (Technicolor).

Mus. : Max Steiner.

Int. : Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Thomas Mitchell, Barbara O'Neill, Evelyn Keyes, Laura Hope Crew, Jane Darwell.

Après trois semaines de tournage, Clark Gable demande le renvoi de Cukor, qui jusque-là avait fait tout le travail de préparation et de tournage, et qui, selon lui, déplaçait trop l'*intérêt du film* sur les héroïnes. Fleming tourna ensuite neuf semaines, puis Sam Wood dix semaines.

1939. — THE WOMEN (FEMMES) (Metro-Goldwyn-Mayer Corp.), 2 h. 14 min.

Pr. : Hunt Stromberg.

Sc. : Anita Loos et Jane Murfin, d'après la pièce de Clare Boothe Luce.

Ph. : Joseph Ruttenberg et Oliver T. Marsh.

Mus. : Edmund Ward et David Snell.

Int. : Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Mary Boland, Paulette Goddard, Joan Fontaine, Phyllis Povah, Lucille de Watson, Ruth Hussey, Hedda Hopper, Marjorie Main.

1939. — SUSAN AND GOD (SUZANNE ET SES IDÉES (Metro-Goldwyn-Mayer), 117 min.

Pr. : Hunt Stromberg.

Sc. : Anita Loos, d'après la pièce de Rachel Crothers.

Ph. : Robert Planck.

Mus. : Herbert Stothart.

In. : Joan Crawford, Fredric March, Nigel Bruce, Ruth Hussey, Rita Hayworth, John Carroll, Rose Hobart, Bruce Cabot, Constance Collier, R. Quigley, Gloria De Haven, R.O. Grant.

1940. — THE PHILADELPHIA STORY (INDISCRÉTIONS) (Metro-Goldwyn-Mayer), 112 min.

Pr. : Joseph L. Mankiewicz.

Sc. : Donald Ogden Stewart, d'après la pièce de Philip Barry.

Ph. : Joseph Ruttenberg.

Mus. : Franz Waxman.

Int. : Cary Grant, Katharine Hepburn, James Stewart, Ruth Hussey, John Howard, Roland Young, John Holliday, Mary Nash, Virginia Weidler, Henry Daniell, Lionel Page, Rex Lavans.

Donald Ogden Stewart obtint l'Oscar du meilleur scénario non original, James Stewart celui du meilleur acteur 1941 et Katharine Hepburn le Prix de la Critique new-yorkaise.

1941. — A WOMAN'S FACE (IL ÉTAIT UNE FOIS) (Metro-Goldwyn-Mayer), 106 min.

Pr. : Victor Saville.

Sc. : Donald Ogden Stewart, Eliot Paul (ainsi que onze autres scénaristes, dont Christopher Isherwood), d'après la pièce de Francis de Croisset. *Il était une fois* (et le film de Gustav Molander *Intermezzo*).

Ph. : Robert Planck.

Mus. : Bronislau Kaper.

Int. : Joan Crawford, Melvyn Douglas, Conrad Veidt, Osa Massen, Reginald Owen, Albert Bassermann, Marjorie Main, Donald Meek, Connie Gilchrist, Richard Nichols, Charles Quigley, Gwili Andre, Clifford Brooke, George Zucco, Henry Kolker, Robert Warwick, Henry Daniell, William Farkum, Sarah Padden.

1941. — TWO-FACED WOMAN (LA FEMME AUX DEUX VISAGES (Metro-Goldwyn-Mayer) 94 min.

Pr. : Gottfried Reinhardt.

Sc. : Sidney H. Behrman, Salka Viertel et George Oppenheimer, inspirés par la pièce de Ludwig Fulda (et d'après le film *Her Sister From Paris*, réalisé en 1925).

Ph. : Joseph Ruttenberg.

Mus. : Bronislau Kaper.

Int. : Greta Garbo, Melvyn Douglas, Constance Bennett, Roland Young, Robert Sterling, Ruth Gordon.

1942. — HER CARDBOARD LOVER (Metro-Golwyn-Mayer) 90 min.

Pr. : J. Walter Ruben.

Sc. : John D. Collier, Anthony Veiler, William H. Wright et Jacques Deval d'après la pièce de Jacques Deval (et le film *The Passionate Plumber*, réalisé en 1932).

Ph. : Harry Stradling et Robert Planck.

Mus. : Franz Waxman.

Int. : Norma Shearer, Robert Taylor, George Sanders, Frank McHugh, Chill Wills, Elizabeth Patterson.

1942. — KEEPER OF THE FLAME (LA FLAMME SACRÉE) (Metro-Goldwyn-Mayer) 100 min.

Pr. : Victor Saville.

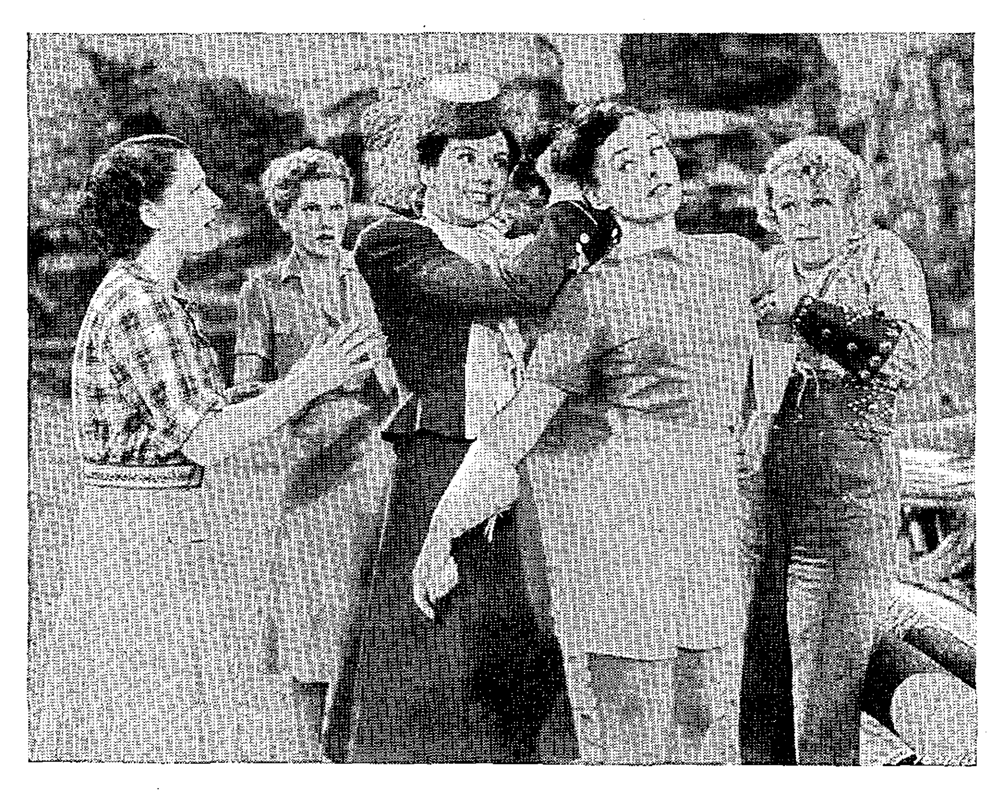
Sc. : Donald Ogden Stewart d'après le roman d'I.A.R. Wylie.

Ph. : William Daniels.

Mus. : Bronislau Kaper.

Int. : Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Richard Whorf, Margaret Wycherly, Forrest Tucker, Frank Craven, Horace McNally, Percy Kilbride, Audren Christie, Darryl Hickman, Donald Meek, Howard da Silva.

Hélas ! le deuxième-classe George Cukor est appelé par l'armée. Au service Cinématographique, à New York, il travaille sur des films de propagande. Heureusement, comme il vient d'attendre l'âge-plafond des recrues de l'Armée, on le libère vite, après qu'il ait réalisé :



Norma Shearer, Joan Fontaine, Rosalind Russel, Paulette Goddard et Mary Boland dans *The Women* (*Femmes*) (1939).

1943. — RESISTANCE AND OHM'S LAW (United-States, Signal Corps).

Documentaire sur la physique.

1944. — GASLIGHT (HANTISE) (Metro-Goldwyn-Mayer) 114 min.

Pr. : Arthur Hornblow Jr.

Sc. : John van Druten, Walter Reisch, John L., Balderston d'après la pièce de Patrick Hamilton *Angel Street* (et le film anglais réalisé en 1940 par Thorold Dickinson).

Ph. : Joseph Ruttenberg.

Mus. : Bronislau Kaper.

Int. : Charles Boyer, Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Angela Lansbury, Barbara Everest, Dame May Whitty, Emil Rameau, Edmund Breon, Hallivell Hobbes, Tom Stevenson, Heather Thatcher, Laurence Grossmith, Jakob Gimpel.

Ingrid Bergman obtint l'Oscar de la meilleure interprète féminine, Cedric Gibbons et William Ferrari reçurent celui de la meilleure direction artistique, Edwin B. Willis et Arnold Gillespie celui du meilleur décor.

1944. — WINGED VICTORY (Twentieth Century Fox Film Corp.) 2 heures 10 min.

Pr. : Darryl F. Zanuck.

Sc. : Moss Hart d'après sa pièce.

Mus. : David Rose.

Int. : Ion McCallister, Jeanne Crain, Edmond O'Brien, Don Taylor, Judy Holliday, Lee J. Cobb, Mark Daniels, Karl Malden, Gary Merril.

1947. — DESIRE ME (LA FEMME DE L'AUTRE) (Metro-Goldwyn-Mayer) 91 min.

Pr. : Arthur Hornblow Jr.

Sc. : Marguerite Roberts et Zoe Akins d'après l'adaptation par Casey Robinson du roman de Leonhard Frank *Carl and Anna* (remake du film allemand *Homecoming*, réalisé en 1928, par Joe May).

Ph. : Joseph Ruttenberg (puis Charles Lang et Edward Cronjager).

Mus. : Miklos Rozsa (et Herbert Stothart).

Int. : Greer Garson, Robert Mitchum, Richard Hart, Morris Ankrum, George Zucco, Cecil Humphreys, David Hoffman.

Comme le scénario avait été modifié contre sa volonté en cours de tournage et comme il n'arrivait pas à s'entendre avec Mitchum, Cukor s'en alla à la mi-tournage, soit au bout de dix semaines, et fut remplacé par Jack Conway. Au générique, il n'y eut pas de nom de metteur en scène.

1947. — A DOUBLE LIFE (OTHELLO) (Kanin Productions-Universal Pictures Company Inc.), 103 min.

Pr. : Michael Kanin.

Sc. : Ruth Gordon et Garson Kanin.

Ph. : Milton Krasner.

Mus. : Miklos Rozsa.

Montage : Robert Parrish.

Int. : Ronald Colman, Signe Hasso, Edmund O'Brien, Shelley Winters, Ray Collins, Philip Lœb, Millard Mitchell, Jœ Sawyer.

Tournage : 13 semaines.

Ronald Colman obtint l'Oscar de la meilleure interprétation masculine et le film fut présenté au Festival de Venise 1948.

1948. — EDWARD, MY SON (EDOUARD, MON FILS) (Metro-Goldwyn-Mayer), 112 min.

Pr. : Edwin H. Knopf.

Sc. : Donald Ogden Stewart d'après la pièce de Robert Morley et Noel Langley.

Ph. : Frederick A. Young.

Mus. : John Wooldridge.

Int. : Spencer Tracy, Deborah Kerr, Ian Hunter, Leueen McGrath, Mervyn Johns, James Donald, Felix Aylmer, Walter Fitzgerald, Tilsa Page, Ernest Jay, Colin Gordon, Harriette Johnson, Julian d'Albie, Clement McCallin.

Film tourné en Angleterre.

1949. — *ADAM'S RIB* (MADAME PORTE LA CULOTTE) (Metro-Goldwyn-Mayer), 101 min.

Pr. : Laurence Weingarten.

Sc. : Ruth Gordon et Garson Kanin.

Ph. : George J. Folsey.

Mus. : Miklos Rozsa.

Int. : Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Judy Holliday, Tom Ewell, Jean Hagen, David Wayne, Hope Emerson, Eve March, Clarence Kobb, Emerson Treacy, Polly Moran, William Wright, Elizabeth Flournoy.

Tournage : 7 semaines.

1950. — A LIFE OF HER OWN (MA VIE A MORT) (Metro-Goldwyn-Mayer), 107 min.

Pr. : Voldemar Vetlunguan.

Sc. : Isobel Lennart.

Ph. : George J. Folsey (caméraman : Robert Bronner).

Mus. : Bronislau Kaper.

Int. : Lana Turner, Ray Milland, Tom Ewell, Ann Dvorak, Louis Calhern, Barry Sullivan, Margaret Phillips, Jean Hagen, Phyllis Kirk, Sara Haden, Hermes Pan.

Tournage : 7 semaines.

1950. — *BORN YESTERDAY* (COMMENT L'ESPRIT VIENT AUX FEMMES) (Columbia Pictures Corp.), 104 min.

Pr. : S. Sylvan Simon.

Sc. : Albert Mannheimer d'après la pièce de Max Gordon.

Ph. : Joseph Walker.

Mus. : Frederick Hollander.

Production Designer : Harry Horner.

Int. : Judy Holliday, William Holden, Broderick Crawford, Howard St. John, Frank Otto, Larry Oliver, Barbara Brown, Grandon Rhodes, Claire Carleton.

Tournage : 6 semaines.

Judy Holliday reçut l'Oscar de la meilleure interprétation féminine, le film fut présenté au Festival de Venise 51.

1951. — THE MODEL AND THE MARRIAGE BROKER (Twentieth Century Fox), 103 min.

Pr. : Charles Brackett.

Sc. : Charles Brackett, Walter Reisch et Richard L. Breen.

Dialogues : James Vincent.

Ph. : Milton Krasner.

Mus. : Cyril Mockridge.

Int. : Jeanne Crain, Thelma Ritter, Scott Brady, Zero Mostel, Michael O'Shea, Helen Ford, Frank Fontaine, Dennie Moore, John Alexander, Jay C. Flippen, Nancy Kulp, Bunny Bishop, Kathryn Card, Maude Prickett, Athalie Dannell, Dennis Ross, Ken Christy, Shirley Mills, Eve March, Tommy Noonan, Jacqueline French, Edna May Wonacott, June Herdin.

1951. — THE MARRYING KIND (JE RETOURNE CHEZ MAMAN) (Columbia Pictures Corp.), 93 min.

Pr. : Bert Granet.

Sc. : Ruth Gordon et Garson Kanin.

Ph. : Joseph Walker.

Mus. : Hugo Friedhofer.

Int. : Judy Holliday, Aldo Ray, Madge Kennedy, Sheila Bond, John Alexander, Rhys Williams, Phyllis Povah, Peggy Cass, Mickey Shaughnessy.

1952. — PAT AND MIKE (MADEMOISELLE GAGNETOUT) (Metro - Goldwyn - Mayer), 95 *min.*

Pr. : Laurence Weingarten.

Sc. : Ruth Gordon et Garson Kanin.

Ph. : William Daniels.

Mus. : David Raksin.

Int. : Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Aldo Ray, William Ching, Sammy White, Gordon Mathews, Lois



Spencer Tracy et Katharine Hepburn dans *Adam's Rib* (*Madame porte la culotte*) (1949).

Smith, Phyllis Povah, Charles Buchinski, F. Richards, Jim Backus, Chuck Connors, E. Bernard, O. McGiveney, Gussie Moran, Babe Didukson, Zaharias, Don Bridge, Alice Marble, Frank Parker, Betty Hicks, Beverley Hanson, Helen Dettweller.

Tournage : 8 semaines.

1953. — THE ACTRESS (Metro-Goldwyn-Mayer), 90 min.

Pr. : Laurence Weingarten.

Sc. : Ruth Gordon d'après sa pièce *Years Ago*.

Ph. : Harold Rosson.

Mus. : Bronislau Kaper.

Int. : Spencer Tracy, Jean Simmons, Teresa Wright, Anthony Perkins, Ian Wolfe, Kay Williams, Mary Wickes, Norma Jean Nilsson.

1953. — IT SHOULD HAPPEN TO YOU (UNE FEMME QUI S'AFFICHE) (Columbia Pictures Corp.), 87 min.

Pr. : Fred Kohlmar.

Sc. : Garson Kanin.

Ph. : Charles Lang.

Mus. : Frederick Hollander.

Int. : Judy Holliday, Peter Lawford, Jack Lemmon, Michael O'Shea, Vaughn Taylor, Connie Gilchrist, Constance Bennett, Ilka Chase, Wendy Barrie, Melville Cooper, Walter Klavun, Whit Bissell, Arthur Gilmore, Rex Evans Heywood, Hale Brown.

1954. — A STAR IS BORN (UNE ÉTOILE EST NÉE) (Transcona Enterprises-Warner Bros) 3 heures 2 min.

Pr. : Sidney Luft.

Sc. : Moss Hart d'après le scénario du film de William A. Wellman (1937) établi par Dorothy Parker, Allan Campbell et Robert Carson d'après la pièce de Robert Carson et William A. Wellman.

Ph. : Sam Levitt (CinemaScope, Technicolor).

Conseiller pour la couleur : George Hoyningen-Huene.

Mus. : Ray Heindorf; Harold Arlen et Ira Gershwin.

Int. : Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tommy Noonan, Lucy Marlow, Amanda Blake, Irving Blake, James Brown, Lotus Robb, Richard Webb, Sam Colt, Hazel Shermet, Wilton Graft, Grady Sutton.

Ce film, qui coûta cinq millions de dollars, soit beaucoup plus qu'il ne rapporta, durait primitivement six heures. La version définitive de trois heures fut réduite en Amérique à deux heures trente-quatre après la première (et à deux heures en France) : on coupa deux numéros musicaux, et tout ce qui montrait la vie de la pauvre débutante Esther Blodgett au temps où elle n'était pas encore devenue Vicky Lester. Après cet échec commercial, Cukor alla à Broadway diriger la pièce *The Chalk Garden*, mais il quitta New York peu après la première, déçu par les changements de l'esthétique théâtrale depuis 1928.

1955. — BHOWANI JUNCTION (LA CROISÉE DES DESTINS) (Metro-Goldwyn-Mayer), 110 min.

Pr. : Pandro S. Berman.

Sc. : Sonya Levien et Ivan Moffat d'après le roman de John Masters.

Ph. : Frederick A. Young (CinemaScope, Eastmancolor).

Conseiller pour la couleur : George Hoyningen-Huene.

Mus. : Miklos Rozsa.

Int. : Ava Gardner, Stewart Granger, Bill Travers, Abraham Sofaer, Francis Mathews, Marne Maitland, Peter Illing, Edward Chapman, Freda Jackson, Lionel Jeffries, Alan Tilvern.

Tournage : 20 semaines aux Indes et à Londres.

1957. — LES GIRLS (LES GIRLS) (Sol. C. Siegel *Productions* Inc. *Metro*-Goldwyn-Mayer), 114 min.



Ava Gardner dans *Bhowani Junction* (*La Croisée des destins*) (1955).



Mitzi Gaynor, Kay Kendall et Taina Elg dans *Les Girls* (1957).

Pr. : Sol. C. Siegel.

Sc. : John Patrick d'après un sujet de Vera Caspary.

Ph. : Robert Surtees (CinemaScope, Métrocolor).

Conseiller pour la couleur : George Hoyningen-Huene.

Mus. : Cole Porter.

Int. : Gene Kelly, Mitzi Gaynor, Kay Kendall, Taina Elg, Jacques Bergerac, Leslie Phillips, Henry Daniell, Patrick Macnee, Philip Tonge, Stephen Vercoe.

Tournage : 18 semaines.

1957. — WILD IS THE WIND (...CAR SAUVAGE EST LE VENT) (Hal B. Wallis and Joseph H. Hazen, Productions-Paramount Pictures Corporation), 114 min.

Pr. : Hal B. Wallis.

Sc. : Arnold Schulman (en principe d'après le roman de Vittorio Nino Novarese et le film *Furia* réalisé en Italie en 1936 par Gioffredo Alessandrini).

Metteur en scène adjoint : Arthur Rosson.

Ph. : Charles Lang Jr. — et Loyal Griggs — (VistaVision).

Mus. : Dimitri Tiomkin.

Int. : Anna Magnani, Anthony Quinn, Anthony Franciosa, Dolores Hart, Joseph Calleia, Lily Valenty.

Tournage : 8 semaines.

1959. — HELLER IN PINK TIGHTS (LA DIABLESSE AU COLLANT ROSE) (Ponti-Girosi Productions-Paramount Pictures Corporation), 100 min.

Pr. : Carlo Ponti et Marcello Girosi.

Sc. : Dudley Nichols et Walter Bernstein d'après le roman de Louis L'Amour.

Ph. : Harold J. Lipstein (Technicolor).

Mus. : Daniele Amfitheatrof.

Int. : Sophia Loren, Anthony Quinn, Steve Forrest, Margaret O'Brien, Eileen Heckart, Edmund Lowe, Ramon Novarro, George Mathews, Edward Binns, Warren Wade, Frank Silvera, Robert Palmer, Leo V. Matranga, Cal Bolder, Taggart Casey, Howard McNear.

1959. — SONG WITHOUT END (LE BAL DES ADIEUX) (William Goetz Productions-Columbia Pictures Corporation) 2 heures 25 min.

Pr. : William Goetz.

Réal. : Charles Vidor.

Sc. : Oscar Milliard.

Ph. : James Wong Howe (CinemaScope, Technicolor).

Mus. : Harry Suckman.

Int. : Dirk Bogarde, Capucine, Geneviève Page, Patricia Morison, Ivan Desny, Martita Hunt, Lou Jacobi, Albert Ruprecht, Marcel Dalio, Lyndon Brook, Walter Rilla, Hans Unterkirchner, E. Erlandsen, Alex Davion, Katherine Squire.

Cukor remplaça pendant plus de trois mois son ami Charles Vidor, mort à Vienne au bout de trois semaines de tournage, mais tint à le laisser signer seul le film.

1960. — LET'S MAKE LOVE (LE MILLIARDAIRE) (Company of Artists Corp. inc. — Twentieth Century Fox), 118 min.

Pr. : Jerry Wald.

Sc. : Norman Krasna, avec l'aide de Hal Kanter.

Ph. : Daniel L. Fapp (CinemaScope, De Luxe Color).

Mus. : Lionel Newman.

Chorégraphie : Jack Cole.

Int. : Marilyn Monroe, Yves Montand, Tony Randall, Frankie Vaughan, Wilfrid Hyde-White, David Burns, Michael David, Mara Lynn, Dennis King Jr., Joe Besser, Madge Kennedy, Ray Foster, Mike Mason, John Craven, Harry Cheshire, Bing Crosby, Gene Kelly, Milton Berle.

Tournage : 18 semaines.

1961. — LADY L (Metro-Goldwyn-Mayer). En préparation.

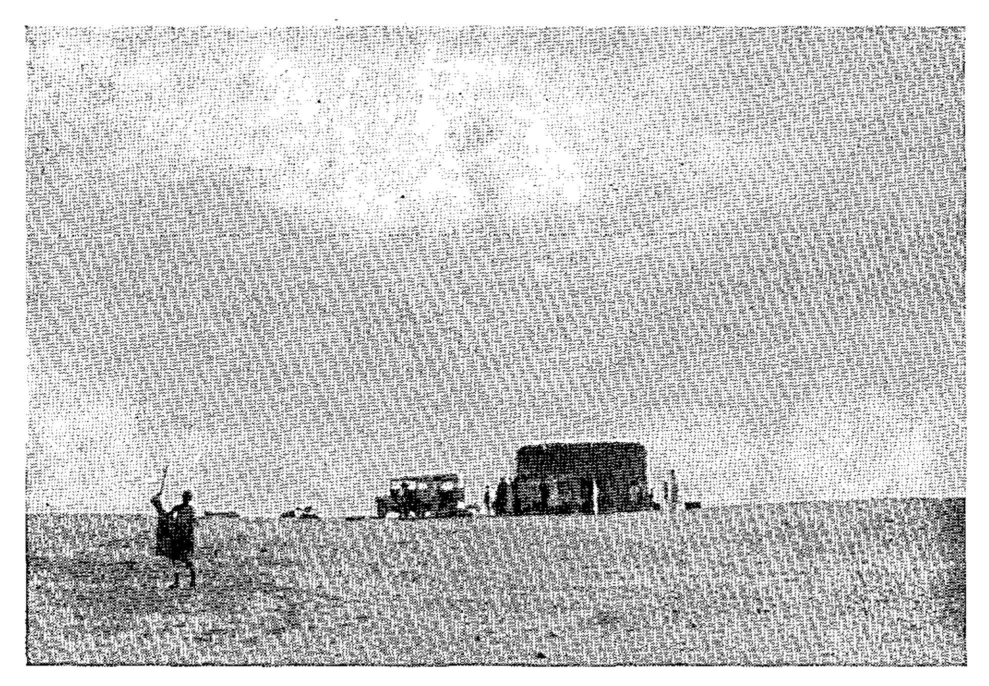
Int. : Gina Lollobrigida, Tony Curtis.

D'après le roman de Romain Gary.

L. M.



Anna Magnani et Anthony Quinn dans *Wild is the Wind* (*... Car sauvage est le vent*) (1957).



Yatacala.

EN COURANT DERRIÈRE ROUCH

II

par Claude Jutra

« LE FOOT-GIRAFE »

Rencontre d'un troupeau de girafes. Le réflexe joue. En un clin d'œil, Rouch a dégainé la caméra. Il y a quelque chose d'ironique dans l'allure de ces bêtes démesurées qui, même affolées, même lorsqu'elles courent à cinquante à l'heure, ont l'air de se mouvoir au ralenti. Elles sont à la fois comiques et imposantes. Elles ne sont pas à la mesure du reste de la nature. Rouch, toujours sportif, imagine un jeu inspiré du football, qu'il dénomme le « foot-girafe ». On désigne deux arbres, qui feront les buts. Il s'agit de poursuivre les girafes en automobile et de les forcer à passer entre les arbres en question. Tallou a attaché une corde à l'un d'eux et, au moment où une girafe passait, il a tiré sur la corde dans le fol espoir

de faire trébucher la bête. Résultat : il a la paume des mains arrachée. Il faut le peindre au mercurochrome.

Ayourou, immense marché de bétail. L'exotisme bat son plein. C'est dimanche, jour de vente. Des Touareg, des Bellas, des Peuls sont rassemblés par masses, avec leurs chameaux et leurs troupeaux de bœufs à bosses (zébus). Grands bergers efflanqués et mystérieux, au visage voilé, se tenant sur une jambe et s'accotant sur leur bâton, ou bien déployant leurs bras le long de ce bâton appuyé en travers de la nuque. Il y a là un campement pour les voyageurs de passage. Nous y mangeons de la viande de biche apprêtée par Damouré. Les rives du grand fleuve bougent de mille gestes, mille couleurs. On s'y baigne, on y fait la lessive, les bêtes s'y abreuvent. Nous nous jetons à corps perdus dans ces eaux un peu fangeuses, mais combien délectables. Des enfants rieurs et turbulents viennent y patauger avec nous pendant des heures. Ne pas avoir chaud, ne pas avoir soif. C'est incroyable. On voudrait passer sa vie dans cet endroit vivant, ombrageux, accueillant, si doux.

TORNADE ET MOUSTIQUES

La lumière change brusquement. On dirait une éclipse. Le ciel se ferme et devient d'un gris de fer. L'eau apeurée se hérisse et frissonne. Les bêtes s'agitent et poussent des cris. *Le vent sème le désordre. Le sable se* soulève et envahit l'air. De cette opacité émergent des silhouettes ployées, courant vers un abri, relevant le litham jusque par-dessus les yeux. Des pans de burnous claquent comme des pavillons. Des chameaux entravés font sur place une danse monstrueuse. Des femmes, portant des outres énormes sur leur tête, traversent la tempête comme des statues. Une demi-heure après, tout est redevenu normal. Telles sont les tornades annonciatrices de la saison des pluies. Il suffit maintenant d'enlever tout le sable qui s'est logé sous les paupières, dans les cils et les cheveux, dans les objectifs de caméra.

La nuit tombe. Tallou nous dirige vers le village où il dit être né. Les Bellas sont nomades. Leurs villages ne font pas long temps. Dans la steppe désertique, quelques cases démantelées se dressent contre le ciel. C'est un village abandonné. « *C'est là* », nous dit Tallou. Mais comment en être sûr ? Une caravane passe, venant d'ailleurs, allant ailleurs. Ils emportent tout avec eux : armes, bagages et bêtes. Ce sont des Bellas. Tallou les appelle. Il leur crie son nom. Personne ne le reconnaît. Un homme s'approche, portant sur son dos un paquet de nattes qu'il n'a pas fini de tisser. Il est sourd, muet et simple d'esprit. Il se prosterne devant Tallou, en émettant des sons affreux. Le reconnaît-il ? Que veut-il dire ? On ne sait. Il repart avec une démarche de pitre. Tallou retourne aux cases, les scrute, cherche des signes, s'accroche à de faux indices. Mais la brousse est uniforme et toutes les cases sont identiques. Son passé lui échappe. On taquine Tallou. On le raille gentiment, mais on a pitié. Sa silhouette se profilant sur les dernières lueurs du jour est l'image même de la solitude.

La nuit, maintenant, est complète. Nous arrivons dans un village de pêcheurs. Accueil solennel et chaleureux. Le chef des pêcheurs est à la prière. Il fait ses incantations à Allah. Il ne faut pas le déranger. On s'installe. On mange le poisson frais qu'il nous a fait donner. J'écris à la machine dans l'obscurité, installé sur la plate-forme de l'automobile. Quelques villageois se rassemblent autour de moi en se demandant ce que je peux bien faire. Il fait chaud et sombre. Les cigales chantent. Il y a des moustiques. On respire l'eau tout près de nous. Je suis en vacances au bord d'un lac des Laurentides, ou sur le lac d'Annecy, ou en Suède près de Mariestad, ou sur les rives de la lagune de Venise... Mais non. Le tam-tam résonne. Un feu s'allume. Un piroguier glisse dans l'ombre, en chantant en songhay les pouvoirs merveilleux des magiciens haoukas... C'est au Niger que je suis, aux confins de mes périples, et pour moi, cet instant est un point de repère dans le cours de ma vie.

La magie se mue en cauchemar. Malheur à celui qui campe près des eaux tropicales sans moustiquaire ! J'ai commencé par me réfugier dans mon sac de couchage, mais quand celui-ci fut imbibé de sueur, j'ai cru préférer les moustiques. Je me trompais. Leurs stridences et leurs morsures étaient insupportables. J'ai renoncé au sommeil, et je suis allé marcher dans la rase campagne, en titubant de fatigue.

LES PECHEURS SORKOS

Mardi matin : Palabre sous un arbre, cerné par une foule d'auditeurs avides. Rouch aiguillonne de questions le chef des pêcheurs. Pourquoi à Koumassi achète-t-on leur poisson moins cher que celui de Mopti ? Pourquoi ne récupère-t-on pas les caisses d'emballages ? Connaît-il les filets de nylon ? Sait-il que, contrairement à ceux de coton, il ne faut pas les faire sécher ? Serait-il en faveur d'un marché du poisson à Niamey même, avec transport organisé par le Gouvernement ?

Rouch, consciencieusement, rationalise les problèmes de ces pêcheurs qui ne se soucient que de l'immédiat. Il cherche une solution. Il faudrait organiser une coopérative. Mais comment leur inculquer cette notion ? Il leur annonce que, bientôt, un enquêteur des « Eaux et Forêts » arriverait en pirogue à moteur et leur poserait des questions. Il faut répondre la vérité, car cette fois, c'est pour les aider et non pour leur faire payer des impôts.

Nous prenons une pirogue pour aller à l'île de Firgour. C'était, il y a peu, le site d'un très beau village songhay qui dépérit à vue d'œil. De nombreuses cases ont disparu. La population émigre. Au centre de l'île un énorme tumulus, fait de main d'homme, présente une énigme qu'aucun archéologue n'a tenté d'élucider. Est-ce un simple amas d'ordures ? Un tombeau de chef ? De quand date-t-il ? Ces questions sont sans réponse.

Palabre avec le chef des pêcheurs sorkos. Les Sorkos sont une caste songhay qui se consacre à la pêche. Jean leur a consacré d'importants travaux. Le voilà qui se préoccupe à présent de la réglementation de la chasse à l'hippopotame. Parmi l'inévitable rassemblement de spectateurs, il y a de charmantes jeunes filles, aux coiffures extraordinaires, à tresses recourbées en cornes de bélier, à cimier orné de bouts d'étoffes, de cauris ou de pièces d'argent. Tallou lorgne l'une d'entre elles, l'appelle sa fiancée, et va même jusqu'à piler son mil, ce qui pour un homme est le comble de l'abaissement.

Les Sorkos nous accompagnent au rivage, en nous surchargeant de cadeaux : têtes des derniers caïmans tués, et de nombreux œufs dont nous tenterons vainement de faire une omelette, car ils sont tous habités.

Retour à Niamey. Repas chez M. Civatte. Bifteck frites arrosé de Châteauneuf-du-Pape. Il y a un appareil de haute fidélité et des disques. A proximité du désert, cela cause autant de joie qu'un puits ou que l'ombre d'un palmier. Nous nous en tenons à Bach. C'est un véritable bain dans la source de toute musique (dans ce contexte, il importe d'ajouter : de toute musique occidentale).. M. Civatte, lui-même excellent violoniste, interprète une sonate pour violon seul. Petit concert intime et inattendu. Rouch jubile.

UNE MISSION AMERICAINE

Mercredi : Journée à Niamey pour préparer l'expédition. Rouch a l'intention de poursuivre un film sur la chasse aux lions. Non pas le safari européen, mais la chasse traditionnelle que les noirs pratiquent encore avec, pour seule arme, un arc et des flèches empoisonnées, qu'ils décochent presque à bout portant. Je ne peux pas m'empêcher d'admirer le dynamisme de Rouch qui anéantit les obstacles routiniers. MM. Civatte et Toucet allèguent en vain un surcroît de corvées administratives, et des rendez-vous qu'ils ne peuvent ajourner. Qu'à cela ne tienne. Les discours de Rouch ont raison d'eux, comme de n'importe qui. Ils viennent à cette expédition et en seront fort contents.

Jeudi : Mise en branle de l'équipage au petit matin. A Gothey on traverse le Niger sur un bac qui doit dater de la conquête. Le moteur à découvert crachote l'eau de tous les côtés. Les pistons ont des spasmes choréiques. Le pot d'échappement projette vers le ciel de petits ronds de fumée noire.

A proximité, il y a une mission protestante américaine. On se demande ce que ce couple américain est venu faire dans un territoire perdu où personne ne parle anglais. Ils n'ont pour

ainsi dire pas de prosélytes et les « meetings » se réduisent généralement à leur valetaille personnelle. Mais la solidarité américaine pallie leur solitude par sa munificence coutumière. En pleine savane, ces prêcheurs du désert ne sont privés ni d'un poste à ondes courtes, ni d'une laveuse automatique (à pétrole) ni d'un réfrigérateur (à pétrole) ni d'un Dodge dernier modèle. Quoi qu'ils fassent, la télévision est pour eux un rêve interdit. Ne pas avoir la télévision, pour les Américains, c'est ça la brousse. Bientôt nous parvient de leur campanile rustique le son grêle d'une cloche appelant en vain ses fidèles. Aussitôt le tam-tam se met à résonner annonçant une fête de village. Pendant longtemps ces deux sons hétéroclites continueront leur dialogue de sourds. Dans le crépuscule cette discordance a quelque chose d'ironique. Que peut faire le noir cerné par tant de doctrines, sinon s'embourber dans le *syncrétisme le plus déplorable ? Devant des féticheurs en transes,* Mahomet naît dans les bras de la Vierge qui, depuis les Américains, n'est même pas conçue immaculée.

Nous repartons la nuit tombée. Sur la route, trois Touareg nous font signe, fantômes blancs nés de la nuit. Ils vont à pied, au milieu du néant, sans bêtes ni bagages. Tallou parle le tamachèque, mais le Bella refuse d'adresser la parole aux souverains. Mon flash fait tressaillir la nuit. Leur image me reste longtemps au fond de l'œil. Il faut repartir. On ne saura pas ce qu'ils nous voulaient.

Nous roulons dans la steppe uniforme et plate, où la piste n'est qu'une trace légère à fleur de sable. Nous la perdons à plusieurs reprises. Le moteur chauffe, et se refuse à tourner. On l'arrose. Un peu plus loin on s'enlise. Il faut désensabler l'auto, et l'on a peine à s'extraire soi-même des sables du sommeil. La route et la nuit n'ont plus de fin.

Voici pourtant le campement de Yatacala, simple hutte en banco, délabrée, faisant saillie sur l'horizon. On s'installe avec des gestes mécaniques.

LA CHASSE AU LION

Nous nous réveillons, entourés d'une multitude d'enfants qui nous regardent placidement. Je sais désormais que la seule présence de « bon-blanc » et ses moindres gestes attirent petits noirs, comme l'aimant la limaille de fer. Jean Rouch, étant venu camper seul dans ce *même endroit, il y a un an, s'était* trouvé victime d'une maladie insidieuse et terrible : la déshydratation. Son état allait s'aggravant, sa lucidité s'étiolait, sans qu'il ait la force de réagir. Et toujours, autour de lui, l'essaim de mioches immobiles, muets, vigilants comme des fonctionnaires, se contentaient de commenter, selon le cas : « *Le blanc dort. Le blanc se lève. Le blanc boit. Le blanc vomit...* » Et Rouch, imaginant dans son supplice la fin de cette horrible séquence, les entendait déclarer imperturbablement : « *Le blanc est mort.* »

Notre équipage noir est allé, en masse, annoncer notre venue à Tahirou et à ses « *enfants* ». *Tahirou est le chef des chasseurs* de lions de la région. C'est un vieil ami de Rouch. Quant à ceux qu'il nomme « ses enfants », ce sont des apprentis chasseurs qui n'ont pas moins de trente ans chacun. Car un chasseur africain n'a atteint la maturité morale qu'après avoir tué son premier lion. Nous les voyons arriver cinq ou six, dans leur attirail hétéroclite, les uns portant le camail et la taglia (petite calotte), les autres le maillot de corps Rasurel, et le *bush-hat* australien. Ils trimballent leur panoplie de pièges à ressort, d'arcs, de flèches empoisonnées, sans oublier les gris-gris qui les rendent invisibles au lion.

Nous nous entassons dans la land-rover qui nous ballotte *à travers* un bout de savane. Nous arrivons dans un maquis d'épineux. Nos guides s'y enfoncent, en nous faisant des signes mystérieux. Nous les suivons à la file indienne, silencieusement. Bientôt ils nous désignent du doigt, sous l'enchevêtrement des racines d'un baobab, une concavité dans le sable. C'est « la maison du lion ». Près de là des traces fraîches, des excréments fumants. Le lion rôde. Il peut être à quelques pas de nous. Notre sécurité dépend entièrement de l'art des chasseurs. Imaginez une corrida où vous seriez dans l'arène entre le taureau et le torero ! Mais, au lieu de nous paralyser, le danger nous excite. Il devient le sujet de plaisanteries



« Le piège, en se refermant, n'a fait qu'effleurer la peau de mon tendon d'Achille, et a happé ma chaussure qu'il continue de mordre voracement... »

que l'on murmure avec des rires étouffés. L'aventure consiste à ignorer les conjonctures dans lesquelles on s'est fourré. La bravoure est une capacité d'inconscience.

Installation des pièges sur le trajet présumé du lion. Ce sont d'énormes mâchoires de fer, au dents acérées, qui peuvent à coup sûr transpercer une cheville de part en part. La moindre pression les déclenche. Ils se referment avec un terrible bruit de ferraille. On bande chaque piège. On le place avec précaution dans un trou qu'on a creusé On le recouvre de brindilles, puis de sable. Rien n'y paraît. Une chaîne est attachée au piège et, au bout de la chaîne, une grosse branche qui entravera le lion. Le jeune chasseur devra alors s'approcher de la bête aux forces décuplées par la douleur et la rage, et décocher à bout portant sa flèche empoisonnée. Une bête atteinte ne meurt pas instantanément, mais en une dizaine de minutes.

L'installation terminée, notre cortège silencieux refait, en sens inverse, le sentier sinueux ainsi préparé. On ne souffle mot, on se parle par signes. A plusieurs reprises, il faut se pencher pour ne pas être déchiré par une branche d'épineux. Je suis en fin de file et j'ai du mal à suivre. Il y a une bêtise à ne pas faire : mettre le pied dans le piège. Je la fais.

Il était si bien dissimulé ! J'ai senti le sursaut nerveux de l'engin sous la terre. Un peu de sable a été projeté, et mon talon fut chatouillé légèrement. Après avoir été le plus maladroit des hommes, je suis le plus veinard, car le piège en se refermant n'a fait qu'effleurer la peau de mon tendon d'Achille, et a happé ma chaussure qu'il continue de mordre voracement. Je reste là, hébété, un pied en l'air à contempler ma chaussure captive, pendant que les chasseurs reviennent sur leurs pas, m'entourent, lancent des clameurs de reproche et de

soulagement. Rouch rapplique, la caméra à la main. Plus tard il me confiera : « *Je t'aurais bien photographié, mais tu avais l'air trop idiot.* »

LE MAGICIEN DE WANZERBE

Une semaine plus tard.

Mais une chaussure de blanc ne vaut pas un lion. Voilà déjà une semaine que nous revenons chaque matin, en espérant trouver un lion pris au piège. Nous sommes toujours bredouilles. Mais nous ne perdons pas notre temps pour autant. Le reste de la journée est employé à faire des excursions de tous les côtés. Voici la semaine en résumé.

Jeudi : Descente au village de Yatacala. Visite au chef du village, vénérable vieillard qui est aussi chef de canton, ancien chef d'un petit Etat indépendant, un des derniers représentants des anciennes chefferies africaines. Il est malade. Des filaires lui ont fait enfler le bras droit de trois fois son volume et sortent par la peau. On veut le convaincre de descendre à Niamey pour se faire soigner. Damouré lui extorque une vague promesse de consentement.

Visite au village de Wanzerbé. Rouch interroge les patriarches. Il croit être sur la piste d'une intéressante découverte : celle du sabre de Sonni Ali, fameux conquérant songhay du XIV[e] siècle. Ce village le recèle-t-il ? Les réponses sont énigmatiques. L'enquête reprendra au prochain voyage. Il faut y mettre le temps.

Le chef de Wanzerbé, le vieux Mossi, est un magicien prestigieux. Pour le consulter, on vient de tous les coins de l'Afrique. Presque tous les habitants sont des magiciens, travaillant sous les directives de Mossi. L'animisme, pour survivre, doit transiger. Mahomet est aujourd'hui vénéré dans ce village où, il y a quinze ans à peine, on brûlait la terre où quelqu'un avait prié Allah. Plus paradoxalement encore, grâce à l'intervention de Mossi lui-même, un dispensaire de l'administration fut installé au sein de cette communauté de guérisseurs. Les gris-gris font bon ménage avec les cataplasmes.

Après le dîner, le sommeil me surprend tout habillé sur mon lit picot. Je m'éveille spontanément à quatre heures du matin. La lune pâle et plate transparaît derrière un ciel d'albâtre. Du fond du silence, des voix émergent : la plainte d'une vache, le braiment hideux d'un âne, le chant limpide d'une tourterelle. J'entends parler tout près de moi. Je regarde : deux silhouettes drapées de noir glissent au loin, deux minuscules taches noires sur le sable. Dans cette atmosphère sans obstacle, les voix les plus lointaines vous parlent à l'oreille. La terre est sans relief et recouverte d'un tapis. Aucun point de l'horizon ne m'est caché, si ce n'est par la masse trapue de notre campement. Il ne fait plus chaud. Une brise caresse mon visage. Je me déshabille et plonge dans un sommeil opaque. A quoi bon rêver, quand la réalité est plus onirique que le rêve même ?

LA FETE DU R.D.A.

Vendredi : Sous les directives d'un vieux Peul, nous allons traquer le lion jusqu'à la mare de Fitili. Trajet incroyable parmi les bosses, les trous, les bouquets d'épineux qui égratignent la voiture avec un bruit semblable à celui que feraient quinze chaînes de haute fidélité, si on frottait leur saphir sur du papier d'émeri. A l'heure où l'homme envisage des conquêtes sélénienne, je n'envie rien aux explorateurs astraux. Ils ne verront rien de plus lunaire que ceci. Désert blanc. Lacs sans eau. Crevasses béantes ouvertes par la sécheresse dans la terre rétractile. Détachement de Peuls, nomades hiératiques qui ne vivent que pour, que par, qu'avec leurs cheptels de zébus aux cornes en forme de lyre. Midi, l'heure terrible. Nous sommes écrasés par la fatigue, par la chaleur, par la faim, par la soif. Nous sommes loin du camp. Les Peuls nous conduisent au pied du seul arbre ombrageux. Ils étalent des nattes pour qu'on s'y étende. Ils nous donnent à boire de l'eau argileuse, et du lait chaud dont les caillots s'accrochent aux parois de la calebasse.



Jean Rouch désigne du doigt les gazelles et les chars de type romain gravés sur les rochers de Kourki.

Rouch discourt sur la terrible période de midi à quatre heures. Que faire pendant ces heures infernales où il n'y a rien à faire, où la chaleur est à son comble ? Surtout ne pas dormir, ne pas rester inactif. L'inaction engendre l'abattement .La résistance morale conditionne la résistance physique. Théodore Monod, lorsqu'il traversait le Sahara à pied, occupait ces heures à marcher, bien que l'effort y fût décuplé.

Nous ne voyons pas de lion, mais il en est passé par là, pas plus tard que deux nuits auparavant. La preuve : cette carcasse de chameau éventrée qui commence à exhaler des odeurs de charogne.

Retour au camp. Au crépuscule, des bruits de tambour s'élèvent du village. J'y descends. Il y a fête. Mon apparition cause de graves perturbations. Toutes les femmes et les fillettes se massent autour de ma personne, pour contempler avec des yeux exorbités la bête curieuse qu'est un blanc. Les meneurs de jeu interviennent à coup de chicotte pour faire reprendre la danse. Défilé circulaire des garçons, puis des filles, autour d'un immense tam-tam fait d'un bidon d'huile que battent trois garçons. C'est une fête politique en faveur du R.D.A. Personne ici ne parle français. Pourtant tout se termine aux acclamations délirantes de : « *Vive de Gaulle !* »

Samedi : Kolman. Les murailles pulvérisées ont dessiné par terre le plan de cette ancienne cité songhay du XVI[e] siècle. On ramasse des tessons de poteries.

GRAVURES RUPESTRES

On va se baigner en face de l'île de Doulsou où fut érigé le premier fort français, lors de la conquête, en 1898. Un pêcheur en pirogue nous somme de sortir de l'eau, à cause des caïmans. Bien qu'incrédules, nous obtempérons. Effectivement, un caïman émerge au milieu du fleuve. Damouré le vise et le rate. La balle fait ricochet sur un rocher et retombe dans une case, sur la rive de l'île. L'habitant de la case proteste à grands cris.

L'absence du lion se fait sentir. L'impatience et la suspicion commencent à miner notre groupe. Damouré ne ménage pas ses sarcasmes. Les chasseurs sont humiliés. Issaka, l'aîné des apprentis chasseurs, si hilare d'habitude, a perdu sa bonne humeur, et Tahirou, leur chef, est au comble de l'abattement.

On revient de nuit. Trajet pénible. Tout le monde a sommeil. Damouré égaye la situation, en racontant des histoires africaines : celle de l'hyène qui voulait pêcher dans le ciel, et celle du gri-gri qui réveille les morts.

Dimanche : Les enfants de Tahirou ont passé la nuit à guetter le lion dans les casemates et les arbres. Veille infructueuse. Le moral est à son plus bas et le thermomètre à son plus haut. Nous sommes au cœur d'une véritable géhenne. Rouch, en entrant dans le campement, mime la scène de l'iglou et fait comme s'il était transi de froid. Cette rigolade est très rafraîchissante.

Visite à Kourki où l'on admire les très riches gravures rupestres que Jean a découvertes il y a quelques années. Ces gravures, complètement isolées, représentent des cavaliers cornus, des gazelles, et surtout (c'est le plus extraordinaire), des chars à roues, indices d'on ne sait quelle civilisation. La présence de ces chars de type romain est quasi inexplicable à l'intérieur de la boucle du Niger.

Visite à la mission catholique de Dolbel. Un prêtre barbu et sympathique nous offre une piquette de sa fabrication, faite avec des gousses de tamaris. Il nous raconte comment il est allé accoucher de deux jumeaux, en pleine nuit, une femme du village voisin... et comment l'école de la mission est désertée à cause de la propagande antagoniste d'un marabout qui, en revenant de La Mecque, avait ramené des postes de radio qui ne prenaient que Le Caire, ou Bagdad. Petite plaisanterie soviétique.

Retour de nuit à Yatacala. Soulei conduit à un train d'enfer, faisant fi des bosses, des trous, des arbustes. Il a hâte d'arriver. Bien que ballottés comme des graines dans un hochet, et malgré l'extrême dureté des banquettes de la *land-rover*, la plupart des passagers sommeillent et ne se réveilent qu'aux soubresauts les plus fracassants.

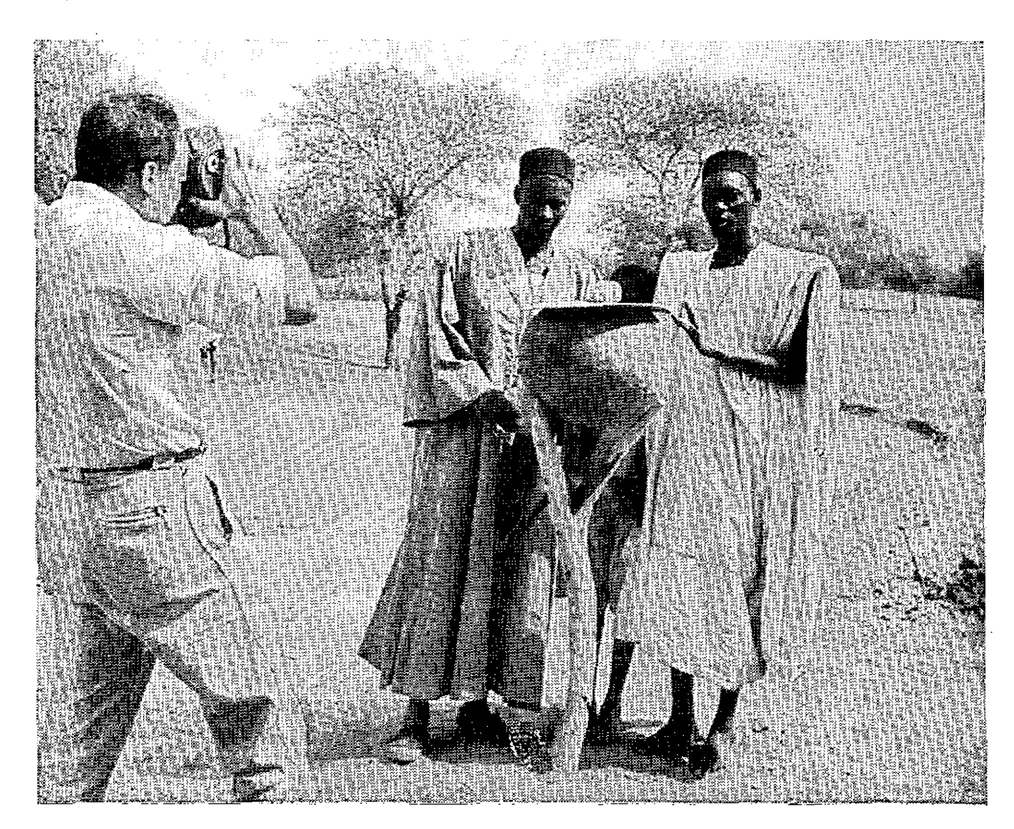
Lundi : Dernière tournée des pièges. Espoir, car un lion a été blessé la veille par un chasseur, et on croit qu'il est venu mourir ici. Hélas, il n'y a pas de lion, ni mort ni vif.

FIN DE L'AVENTURE

L'aventure a assez duré pour cette année. Rouch a un dernier palabre avec les chasseurs et leur chef. Il doit réintégrer ses quartiers généraux. Lam restera sur place, et si jamais un lion se présentait, il servirait d'émissaire.

Il y a dans l'air la tristesse et l'énervement des grands départs. Rouch tourne quelques plans ultimes. Les enfants se précipitent autour de nous, en une masse encore compacte, et ils nous inondent de signes d'au revoir. La *land-rover* démarre dans un nuage de poussière *à travers lequel nous voyons s'estomper la silhouette balourde, mais désormais familière,* du campement de Yatacala.

Quelques heures plus tard, à Gothey, il faudra de nouveau traverser le Niger. Le bac surchargé ne peut décoller qu'après des manœuvres compliquées. Un hippopotame nous cherche noise et le pilote menace d'abandonner. Puis une tornade s'élève, les vagues assaillent le bac, menaçant de remplir les cales et de nous couler sur-le-champ. Par miracle, nous finissons par atteindre l'autre rive.



Deux prêtres Sorkos devant la caméra de Jean Rouch.

Le soleil sombre derrière un brouillard sec qui diffuse une lumière fantastique. Tout semble iréel, inquiétant. Rouch rêve d'un film qui exploiterait ce pouvoir d'envoûtement : une expédition au cours de laquelle on ne ferait jamais connaissance des personnages, où il ne se passerait rien. Commentaire subjectif qui pourrait commencer comme ceci : « *Nous nous mîmes en route, un jour, sans connaître notre destination...* » puis se terminerait ainsi : « *Puis nous disparûmes dans une sorte de néant, et nous n'entendîmes plus jamais parler de nous.* »

En pleine nuit, après un trajet interminable, nous atteignons Niamey.

Mardi : Je pars aujourd'hui, accompagné à l'aéroport par Rouch, Civatte, Damouré, Lam, Tallou... Je laisse à Niamey une partie de moi-même. Il faudra que je vienne la récupérer bientôt... Le plus tôt possible.

***

UN AN APRES

Plus d'un an s'est écoulé depuis cet épisode. Tout le métrage tourné (chasse aux girafes, chasse aux lions...) repose doucement sur une étagère du Musée de l'Homme. Les bobines de trente mètres de Kodachrome original n'ont pas quitté leurs petites boîtes vertes. Elles

n'ont été visionnées qu'une seule fois, par Roger Morillière, du Comité du Film Ethnographique. *Jean, lui-même, n'en a jamais rien vu.* Il n'a pas eu le temps. Un jour, peut-être, il regardera tout cela, et il le montera. Et ça fera un film de plus.

Paris, octobre 1959 : L'impossible s'est produit, ce qui est habituel lorsque Jean s'en mêle. Il a convaincu le président du Niger de financer un film qui serait co-produit par le Canada. Il est allé au Canada, s'est fait beaucoup d'amis et les a convaincus de co-produire un film sur le Niger.

10 décembre : Ça n'est pas possible. Ça ne se fera pas. *Pourtant si.* Jean part pour Abidjan refaire des scènes de la *Pyramide*, et moi pour Niamey, tourner le film Niger. Il doit me rejoindre en janvier. Jean ne veut faire équipe qu'avec des amis, qu'avec ceux qui lui sont dévoués et avec qui il peut rigoler. Il les choisit et, coûte que coûte, il les emmenera tous à Abidjan pendant deux semaines. Il se multiplie, persuade l'époux de l'une, la femme de l'autre, brouille les budgets des deux films, fait irruption parmi la haute direction d'Eclair pour qu'on lui prête le prototype du prochain modèle de caméra, exige des choses extravagantes du producteur et les obtient... Je suis abattu : il me chipe la moitié de mon matériel. Il emmène avec lui les techniciens de mon équipe... Je n'ai pas d'argent pour partir... Il me met dans une situation impossible. Je le déteste. Il n'y a pas que moi. Nous sommes cinquante, en ce moment, à souhaiter sa mort. Et lui ? Il rigole, va de l'un à l'autre, plaisante, taquine, donne une tape dans le dos... Il n'a pas « baissé » d'un centimètre. Il ne voit aucun problème. Il prétend que tout marche à merveille.

15 décembre : Comme toujours, il avait raison. Tout s'est arrangé... à peu près. Me revoilà au Niger, avec l'Arriflex 16, tournant vaillamment, cependant que, d'Abidjan, Jean ne m'a pas donné signe de vie. J'espère qu'il s'est adapté à l'équipe professionnelle qui lui fut presque imposée et que son tournage le satisfait.

11 janvier : Jean devrait être à Niamey depuis trois jours. Il me tarde de le voir arriver. J'impressionne de la pellicule dans tous les azimuts. Je photographie tout ce que je vois. Ce sera un catalogue de cartes postales, mais pas un film.

16 janvier : Jean est arrivé avec six jours de retard seulement. Pour lui, c'est être en avance. Son tournage pour la *Pyramide* a été, paraît-il, catastrophique. Je le crois volontiers, car j'ai retrouvé un Jean sombre, qui ne plaisante plus. Je suis très inquiet. C'est peut-être l'agonie.

19 janvier : Ça y est. Il a repris du poil de la bête. Sous ses ordres, on recommence à s'affoler, Suzy, Momo et moi. Dans quelques jours, je le sens, tout Niamey sera sens dessus dessous.

20 janvier : Nous voilà en pleine folie. Tout marche à un rythme précipité. Les choses les plus inattendues se produisent, et il nous arrive de pouvoir les filmer. Nous avons envahi Radio-Niger qui nous sert de studio de cinéma. C'est la parade des Nigériens qui viennent parler d'eux-mêmes devant notre caméra : ministres, magistrats, infirmiers, pêcheurs, commerçants, griots, voleurs à la tire, etc.

UNE CEREMONIE ANIMISTE

22 janvier : Sur le territoire de l'IFAN, de Niamey, un village nigérien a été reconstitué. Jean y a convoqué des prêtres animistes et leur a proposé d'y instaurer un sanctuaire consacré à Dongo, génie du tonnerre. L'inauguration donnera lieu à des rites que Jean connaît bien pour les avoir étudiés pendant quinze ans. Ce sera pour lui l'occasion d'un nouveau film, le film ethnographique dont Rouch a établi le type, tourné en entier en quelques heures. La petite Bell Hovell est toute prête. Il y a une quinzaine de bobines de Kodachrome qui attendent. Je suis très ému, en songeant que je serai initié à ce genre de cérémonie, et que je verrai enfin une danse de possession.

23 janvier : Tournage de la cérémonie animiste. La présence de Jean catalysait les phénomènes. Le démiurge, c'était lui. Il sollicitait les miracles. Les dieux obtempéraient. Un

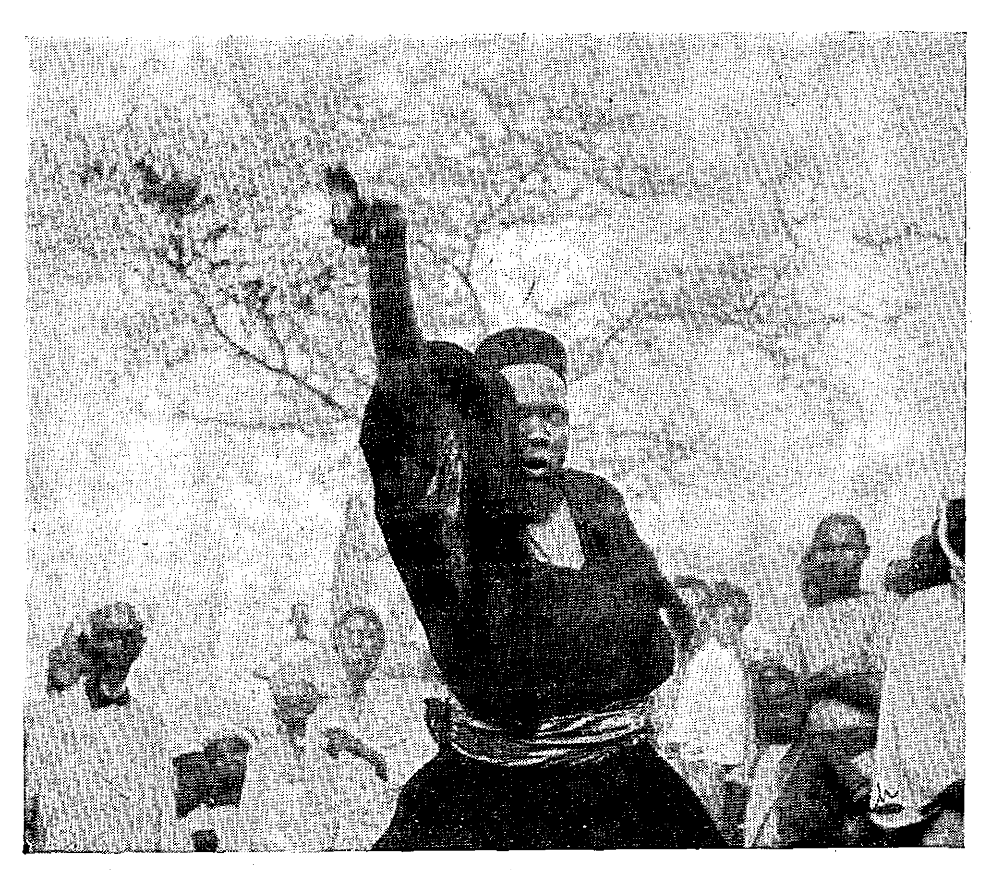
signe de lui, et Dongo-Tonnerre s'incarnait. L'Esprit envahissait la campagne. La musique devenait inspirée et les objets du culte sacrés. Et comment ne pas croire que la caméra même avait son génie, qu'elle était devenue l'œil suprême, témoin des hommes et des dieux ?

Néophyte et humble acolyte, je participais de toute mon exaltation à grands coups de 300 mm. dans la lumière sidérante qui forçait l'objectif à cligner jusqu'à f : 11. Dongo « partait » avec méthode, tandis qu'autour de moi, à mes pieds, dans mon dos, des haoukas éclataient en chaîne, fulminant d'hystérie, me transfixant de surprise et d'émotion.

Cette géhenne incantatoire, toujours souriante et sans façon, s'amplifiait en crescendo. Tandis que je m'abandonnais aux excès d'adhésion et d'enthousiasme, quelques yeux blancs, témoins sacrilèges, toisaient froidement cette agitation suspecte, décelaient des supercheries. Mais mon œil s'accrochait à Dongo, comme celui de Jean, comme l'objectif de sa caméra. Sûrement que les plans que j'aurai tournés baigneront eux aussi, dans cette lumière de la révélation et de l'indéniable. L'homme est incapable de maîtriser la vérité, mais il arrive que la vérité, souple et modeste, s'empresse de *devenir* ce qu'un homme sincère désigne par son nom.

Claude JUTRA.

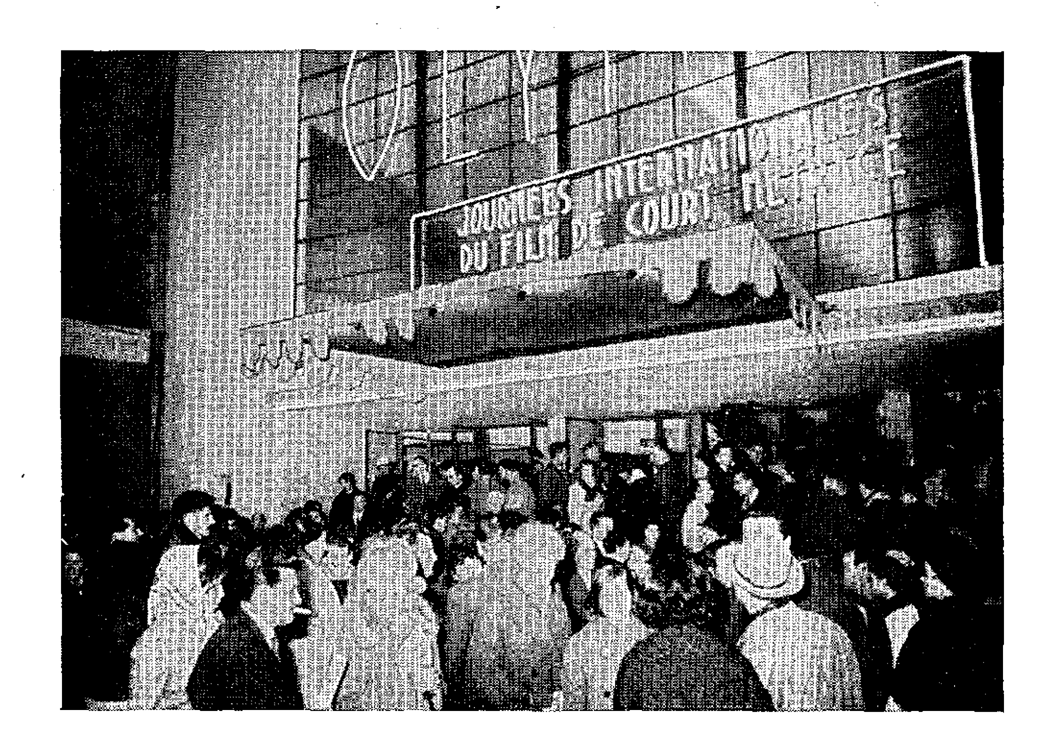
(A suivre.)



Danse de Dongo tenant sa hache.

TOURS 1960

par Louis Marcorelles



LE COURT METRAGE EN QUESTION

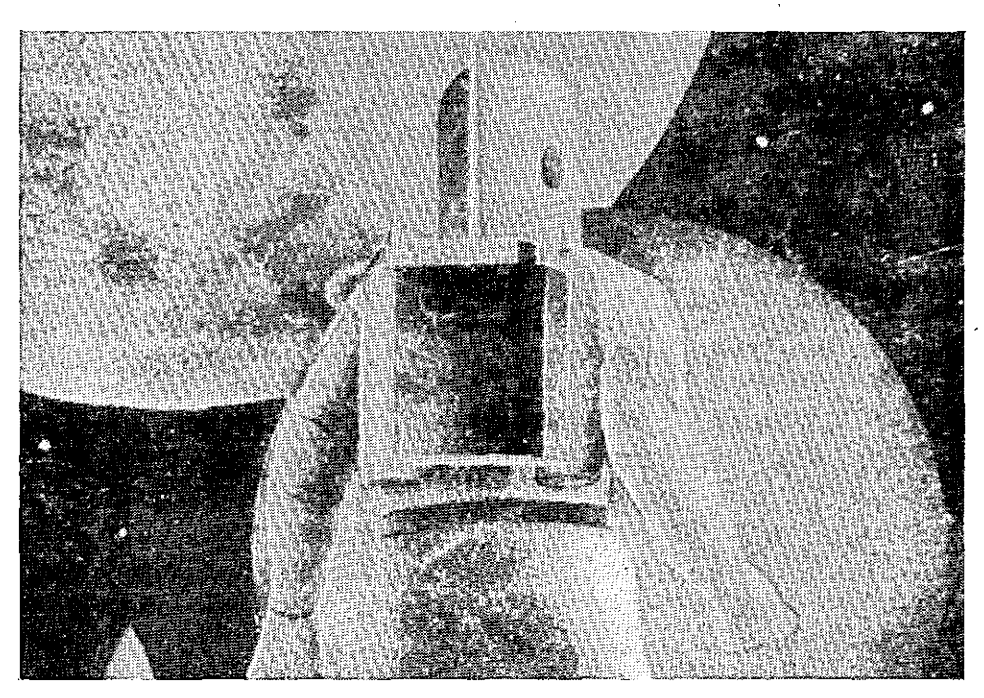
De *L'Humanité* à *Arts*, de Jean Douchet à *Samuel Lachize*, unanimité presque totale : Tours 1960 n'a pas tenu les promesses des années précédentes, le niveau des films présentés fut plus que moyen, le court métrage bat de l'aile. Le hasard fit que, la veille de mon départ pour Tours, je revis ce petit chef-d'œuvre qui a nom *Charlotte et son Jules* de Jean-Luc Godard : Godard y résume sans bavure ni rature tout l'apport de la « Nouvelle Vague » style *Cahiers du Cinéma*, fait triompher un cinéma ostensiblement littéraire, ne rougissant pas de son beau parler et poussant à l'extrême limite cette technique qui consiste à « monter » en fonction du rythme parlé, de la phrase, et non de la continuité dramatique et du décor. Obligé de tourner en un après-midi et de doubler lui-même son interprète principal Belmondo, le metteur en scène-auteur-acteur (invisible) réalise, comme aiment dire les Anglais, un véritable *tour de force*, écrit le premier roman filmé, ou plutôt la première nouvelle filmée, dans toute la force du terme, de l'histoire du cinéma. Il ne fera pas mieux dans ses grands films, où ne pouvant maintenir pareille tension sur une longue distance, il aura tendance parfois à forcer un peu son talent.

La référence à *Charlotte et son Jules* est

triplement justifiée puisque : 1° le film, jugé trop impertinent et grossier, fut écarté de ce même Festival de Tours, il y a deux ans, par le comité de sélection (qui a des excuses si l'on songe que lors de sa sortie à Paris, en première partie de *L'Eau à la bouche*, il fut retiré de l'affiche après la première séance, suite à des « protestations diverses »); 2° certains chroniqueurs ont relevé qu'après les réussites du jeune cinéma français dans le grand film, les recherches laborieuses des actuels court métragistes apparaissent inutiles, voir prétentieuses; 3° Godard, lui-même, présent à Tours en 1958, avait déjà posé le problème de l'utilité du court métrage et conclu à sa valeur uniquement comme introduction au grand film, par là insistant sur l'importance du court métrage de fiction. Il mettait à part le domaine réservé de l'animation. Plus d'un spectateur ou critique a ressenti cette année la justesse de cette remarque.

Je crois pourtant qu'il ne faut pas se contenter de tirer des conclusions un peu hâtives, ramener le court métrage à la seule fiction. Le court métrage a un rôle essentiel à jouer non seulement comme introduction au grand film, pour apprendre à raconter une histoire et à diriger des acteurs, mais aussi par la plus grande liberté d'expérimentation qu'il offre à l'artiste un peu ambitieux. L'antithèse nouvelle-roman est par trop simpliste. On ne devra jamais oublier par exemple qu'Alain Resnais est avant tout un documentariste qui fait maintenant des documentaires romancés de long métrage. On peut critiquer ses choix et attitudes, non son admirable volonté de rigueur qu'il a apprise d'abord dans les salles de montage, à monter ses courts métrages ou ceux des autres. Si les grands films, souvent parmi les plus connus, étaient montés avec une précision égale à celle exigée dans le court métrage, le cinéma aurait autant droit à être appelé un langage que la littérature ou la musique.

Pour revenir à Tours, nos censeurs oublient enfin que si les soixante films projetés au cours de ces quatre journées tourangelles étaient tous de l'envergure des Baldi, des Mac Laren, de *We Are the Lambeth Boys*, de *Charlotte et son Jules*, de *Nuit et Brouillard*, de *A Dancer's World*, nous sortirions de ce Festival la tête en capilotade. Certes, nous avons vu trop de mauvais succédanés de Resnais, plusieurs « nouvelles filmées » sans la moindre once d'imagination cinématographique, l'animation elle-même a marqué le pas. Mais Mac Laren, Baldi étaient là, l'humour eut droit de cité dans deux ou trois essais humoristiques, le *Free Cinema*, qui l'eût cru, semble avoir émigré du côté de la Vistule. Le bilan mérite considération.



Actua-Tilt de Jean Herman.

En tête *Ars* de Jacques Demy, qui gagne considérablement à être revu. J'ignore dans *quelle mesure* Demy a « interprété » son sujet, je veux croire qu'il est lui-même catholique pour s'être permis ce dépouillement, cette rigueur, cet engagement, que la seule curiosité esthétique ne saurait fonder. Des spectateurs athées, athées à la manière du *Canard enchaîné*, c'est-à-dire simplement anticléricaux, pourront voir dans ce film le plus impitoyable témoignage contre l'inhumanité du catholicisme. Je reprocherai pour ma part à Demy d'avoir un peu trop tiré son personnage dans *la direction bressonnienne*, janséniste, d'avoir oublié l'homme charnel derrière l'ascète obsédé par le péché. Ces réserves faites, le metteur en scène, choisissant lui-même dans les écrits de Jean-Marie Vianney, a su admirablement nous restituer un itinéraire spirituel. A travers l'humble pasteur d'Ars, épris d'absolu, nous retrouvons bien des destinées qui ne sont pas nécessairement catholiques ni même chrétiennes, mais que l'exigence chrétienne a incontestablement façonnées.

Nous touchons dans *Ars*, comme dans *Nuit et Brouillard*, aux limitations du genre : l'œuvre existe d'abord par le verbe. Rappelons-nous l'Evangile. Peut-être est-ce le verbe qu'il faut remettre en question, sa fonction, sa destinée. C'est un saint laïque que nous livre Roger Leenhardt avec son *Paul Valéry*, un Languedocien bien plus terre à terre, familier, romantique, que la légende bâtie autour de son œuvre. Valéry n'est pas Mallarmé, il a pu admirer Edgar Poe, chez lui la raison raisonnante et le gros bon sens méridional laissent percer le bout de l'oreille. Pénétré de son auteur, façonné comme lui par cette *lumière du Sud qui* laisse une empreinte ineffaçable (voir sous des climats différents le Camus de « Noces » et Nietzsche ou Gœthe découvrant la campagne italienne), Leenhardt, un peu paresseusement, affectueusement, au bord de l'académisme, mais l'académisme tempéré des gentils félibres, voit juste. Pas question de remplacer la lecture de l'original : une invite au voyage valérien.

Le mérite de *Ars* et de *Paul Valéry* est de s'en tenir rigoureusement aux limites de leur propos initial. L'un et l'autre n'existent que par le commentaire, un sourd ou un étranger ignoreront tout de ce qui se passe sur l'écran. Avec *On vous parle* de Jean Cayrol et Claude *Durand, l'image* est réduite à la portion congrue, lointain contrepoint d'un délire écrit qui garde, j'en suis convaincu, toute sa valeur, isolé sur la page blanche. L'action se déroule verbalement sur trois plans, un premier passé, un second passé, le présent. Héros : « Un homme rescapé d'une enfance manquée, d'un amour malheureux, du drame des camps », que nous apercevons fugitivement. Décor : une plage broussailleuse, les blockhaus abandonnés du mur de l'Atlantique. Thème : une fois de plus l'oubli. Une vision unique ne permet pas de passer un jugement de fond sur une œuvre *tendue*, ingrate, qu'un Resnais n'a pas repensée en termes de cinéma. Resnais, malgré tout...

Actua-Tilt de Jean Herman, Grand Prix de Tours, marche lui aussi sur les traces de Resnais, plus particulièrement celui d'*Hiroshima mon amour*. Malgré l'emploi systématique du montage des attractions à la Eisenstein (mais pour Resnais aussi tout a commencé avec Eisenstein), les continuels chocs rétiniens imposés au spectateur, c'est d'abord par le verbe, un verbe très lyrique, dévergondé à la Duras, que Jean Herman unifie son film. Sans le mot, l'image serait floue, tout partirait en poussière ; par ailleurs, le *mot n'a aucune valeur réaliste*. Ce procédé me paraît infiniment plus légitime dans le court métrage non romanesque que dans le grand film de fiction. C'est une manière comme une autre de progresser dans un genre où l'homme vivant, l'homme en devenir, n'a que faire. Par ailleurs, Herman ne prêche rien, il pousse un cri. Contre la guerre, l'inhumanité de la guerre, l'envahissement de notre civilisation par l'érotisme et la violence, trop souvent synonymes de mort. Un cri s'entend une fois, ne se répète pas. D'où *les limitations* évidentes de *Actua-Tilt*.

A la seule littérature, enfin, il faut bien rattacher deux bandes qui ont fait les délices *de la critique parisienne* et internationale et furent en compétition pour le Prix de la Critique : *X.Y.Z.*, français, de Philippe Lifchitz, et *The Running, Jumping, and Standing Still (La Course, le Saut et l'Immobilité)*, « private joke » anglaise conçue par Peter Sellers et réalisée par le jeune Américain Dick Lester. *X.Y.Z.*, sur le mode désenchanté, conte avec ironie les ennuis d'un pauvre intellectuel égaré dans le cimetière des chiens d'Asnières, ... et dans ses méditations creuses. Un homme se noie *sous ses yeux, un passant le sauve*. Tous deux sont ses *alter ego*. Le rêveur continue à rêver. A travers la fable, non dépourvue d'une teinture prévertienne, les deux Prévert, Jacques et Pierre, Philippe Lifchitz crée une inquiétante rupture qui rappelle parfois les recherches de Jean Genet. Sa réussite est d'avoir en partie traduit cette rupture en termes de langage cinématographique. De toute façon, même si on fait des



La Casa delle vedove (*La Maison des veuves*) de Gian-Vittorio Baldi.

réserves, on ne peut écarter le film d'un simple haussement d'épaules. Ou alors posons clairement la question : où finit la littérature, où commence le cinéma ? Le cinéma peut-il être à la fois son commencement et sa propre fin ?

The Running, Jumping, and Standing Still ne risque pas d'y répondre qui suppose le problème résolu. Le gag, car il s'agit d'un film à gags, comme *Hellzapoppin*, et qui plus est anglais, succède au gag, tout est baroque au départ, et finalement un peu constipé comme la comédie anglaise elle-même. Nous sommes tout près des *comics*, forme moderne, comme on sait, de la littérature. Plaisanterie médiocre, sans la moindre once de poésie, sans la moindre vision. Peter Sellers, ne l'oublions pas, prospère dans de grands films indigents, « comédies anglaises » type *I am All Right, Jack*. Nous sommes à cent lieues de la fantaisie du regretté Richard Massingham, ce Jean Vigo britannique inconnu chez nous. A la seconde vision, la baudruche de Dick Lester se dégonfle irrémédiablement.

L'ESSAI CINEMATOGRAPHIQUE

Malgré les différences d'humeur et de civilisation, nous sommes ici plus près des recherches du *Free Cinema* anglais. C'est-à-dire que le verbe ne préexiste pas à l'image, on part du réel, du vivant, du vécu ; l'homme de chair et d'os, non l'intellect capitonné de ses abstractions, guide l'artiste. Mais là s'arrêtent les similitudes. Gian-Vittorio Baldi, déjà remarqué l'an dernier à Tours, impose un cinéma qui put me paraître alors par trop viscontien, lèche-vitrine, mais qui dans une œuvre aussi admirable que *La Casa delle vedove (La Maison des veuves)* retrouve les nobles exigences du réalisme cinématographique. L'apparence,

chairs, étoffes, couleurs, parler reproduit dans ses nuances dialectales, l'apparence commande tout. La comparaison avec Visconti est quand même fondée : là où Visconti, n'ayant pas le courage de son esthétisme, plaque à tort et à travers ses schémas marxistes, « vend de la beauté », Baldi croit à la beauté en soi, la recrée là où elle n'est pas immédiatement perceptible.

C'est là où malgré toutes les recherches de Baldi et les efforts du *Free Cinema*, je pense surtout à l'*Everyday Except Christmas* de Lindsay Anderson, se rejoignent : ici comme là, un même souci d'exalter le banal, le quotidien, ce qui a pu faire traiter *Luciano*, le second film de Baldi présenté à Tours, de « monologue misérabiliste dépourvu d'intérêt » par Pierre Leprohon, responsable de la critique des films dans le journal du Festival. Le jeune metteur en scène italien avait déjà répondu à l'avance dans un texte trop beau pour ne pas être cité (le héros du film est un jeune voleur, Luciano, qui habite Via Dei Cappellari, quartier populaire de Rome) : « ... Et peut-être auras-tu le courage de juger de sa misérable existence de petit voleur sans importance, ou peut-être honte de reconnaître en lui une patience infinie, un courage tenace de vivre et une *espérance inébranlable.* » Baldi parle au spectateur éventuel. Le miracle est cette unique fusion entre la vérité de l'observation et le raffinement de la couleur, la couleur participant elle-même de tout son éclat à cette vision affectueuse, critique, de *la réalité.* Brecht le metteur en scène aurait approuvé.

Plus modeste, plus effacé, *Les Musiciens*, polonais, de Kasimir Karabasz, se contente de suivre avec humour et tendresse les musiciens de l'orchestre de la Compagnie des Tramways de Varsovie en train de répéter sous la conduite d'un petit vieux alerte. Tout ici est dans l'observation et le montage : visages, gestes, intonations, sont constamment justes, vrais, avec un soupçon d'ironie gentiment moqueuse. On n'improvise pas de tels films, qui sont le contraire aussi bien de tant de films polonais gratuitement noirs que de trop de documentaires fastidieux où l'auteur se noie littéralement dans ses bons sentiments. Le genre exige beaucoup de lucidité, une exacte mesure du sujet traité. Pour avoir trop abondé dans la gentillesse, le naturel, disons le mot, les enfantillages, puisque c'est d'enfants qu'il s'agit, *I Want to Go to School*, anglais, de John Krish, malgré son brio technique, ne dépasse pas le niveau de l'honorable édification.

Deux essais curieux, hors de toute catégorie, appellent commentaire : *Thaumatopea*, français, de Robert Enrico, et *Je*, canadien, de Louis Portugais. *Thaumatopea* est le nom d'une chenille dont Robert Enrico suit avec un regard d'entomologiste la croissance puis l'extermination. Jean-Marc Tennberg, avec ses insupportables maniérismes de diction, sa poésie proclamée, égrène un texte non réaliste, au début irritant, puis tout à coup étrangement en situation. Les auteurs réussissent, me semble-t-il, là où Resnais *avait échoué* dans le *Chant du Styrène*, Queneau se foutant un peu trop de la noblesse du styrène qu'il avait à exalter. Ici au contraire le dialogue s'insère insidieusement dans d'excellentes images en couleur où se mêlent sans effort *beauté et cruauté.* Une fois admis le principe qu'il faut exterminer les chenilles, et que de leur propre chair on tirera un liquide qui, après fermentation, pourra causer leur mort, une fois admises ces prémisses barbares, mais tout est barbare dans notre *civilisation*, rien n'empêche d'embrayer dans le fantastique, cela sans le moindre effet de caméra ou de montage. *Je*, pur exercice corporel par une femme en collant, mais plus androgyne que femme, c'est-à-dire n'éveillant aucun instinct érotique, rejetant d'emblée les prestiges de la danse et de la pantomime, commenté par une remarquable musique concrète de Maurice Blackburn, surprend plus qu'il ne plaît, n'est pas beau mais impressionnant, comme un exercice physique. Le film relève plus du document que de l'art, malgré les sons.

L'ANIMATION

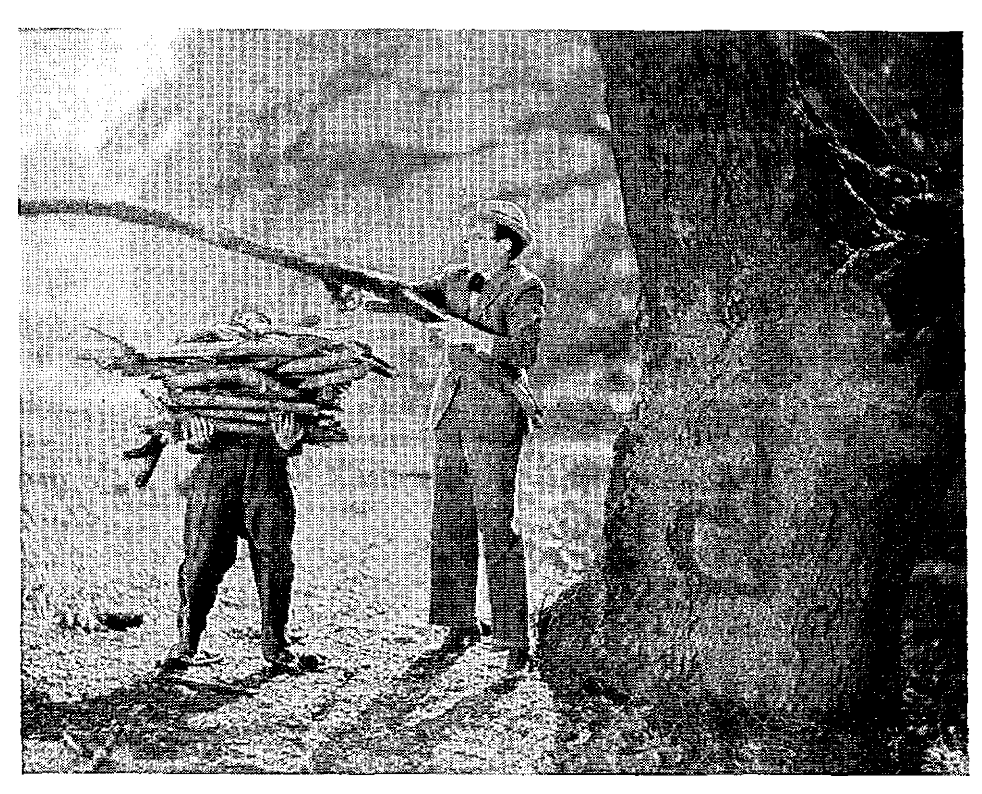
Est-ce la concurrence du Festival de l'Animation récemment créé à Annecy, y a-t-il essoufflement ? Je ne crois pas. *Bugs Bunny, chef d'orchestre*, à qui *Positif* décerna son grand prix, est toujours Bugs Bunny. Bretislav Pojar et ses petits chats *(Parole de chat)* m'ont paru fâcheusement confirmer le penchant au disneyisme du réalisateur de *Le Lion et la chanson*. Une *Peau de chagrin*, yougoslave, déroutera pour le moins ceux qui n'ont jamais lu Balzac et ne se rachète pas par son graphisme. *Homo sapiens*, du héros national roumain Ion Popesco-Gopo, n'est pas beau plastiquement, comme toujours avec Popesco, mais brille d'un humour féroce pour stigmatiser l'inconscience de l'homme toujours prêt à se détruire. *Patamorphose*, de Michel Boschet et André Martin, constitue le meilleur catalogue paru à ce jour des diverses tendances de l'animation contemporaine. Bos-

chet et Martin brûlent joyeusement tout ce qu'ils adorent, avec un entrain, un humour, que pourraient leur envier Godard et Truffaut, autres fanas du pastiche. A quand un vrai film des fondateurs des Journées de Tours ?

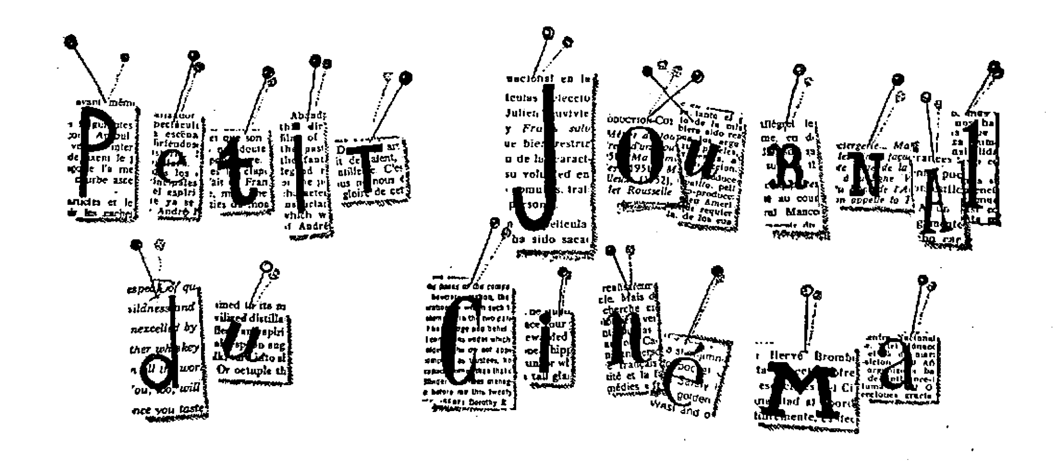
Terminer en beauté sur John Hubley et Norman Mac Laren, c'est affirmer une fois de plus la nécessité du court métrage en général et de l'animation en particulier. Sans remords cette fois-ci Mac Laren nous livre de la musique visuelle avec ses *Lignes horizontales* et ses *Lignes verticales*. Connaître l'histoire de ces deux petits films de quatre minutes chacun, en couleurs, et rigoureusement identiques quoique très différents, c'est presque voir d'autres films. Mac Laren et sa fidèle assistante Evelyn Lambart ont comme toujours gratté de la pellicule vierge. Un premier film obtenu, sur les lignes verticales, ils ont projeté la bande à travers un prisme, obtenant ainsi les lignes horizontales, développées sur toute la longueur du Cinémascope. Les commentaires musicaux furent enregistrés distinctement : piano électronique pour les verticales, orchestre synthétique pour les horizontales à partir d'un seul exécutant, le musicien folkloriste Peter Seeger. Seeger joue de divers instruments à tour de rôle, puis on mixe ; parfois, il joue en contrepoint de ses enregistrements déjà existants. Résultat : un film strictement musical, élémentaire, mathématique, beau et noble comme la matière sur laquelle il a été conquis. Exemple irremplaçable de l'animation.

John Hubley dans *Les Enfants du soleil*, commandité par l'Unesco, poursuit ses recherches de *Moonbird*, avec le contrepoint d'un graphisme raffiné, cette fois inspiré non de Klee mais de Marie Laurencin, et des babillages de Mark Hubley. Le film me paraît supérieur à *Moonbird*, malgré la publicité finale, imposée. L'observation chez Hubley n'est finalement pas si éloignée qu'on l'imaginerait de celle d'un Baldi : ici comme là l'artiste recompose intégralement le réel. L'animation, bien comprise, est l'ABC de l'art du cinéma.

Louis MARCORELLES.



Un absent au festival de Tours : le gag.



CHRIS EN ISRAEL

Parti en scooter sur les pas de Jésus, Marker nous ramène un film de science-fiction. Israël 60, un pays qui se fait devant une caméra. Il ne faut plus dire aujourd'hui : « J'ai vu vivre Israël. » L'inventeur de la collection Petite Planète a compris que c'était dépassé. Chateaubriand, bien sûr, de nos jours, aurait filmé son itinéraire de Paris à Jérusalem, à moins qu'il n'en ait rapporté des photos pour « Match ».

Eh bien, le film de Marker, c'est à la fois un film et des photos. Ses idées sont des idées de cinéma et des idées de photographie. Son texte aussi : légende pour la photo, commentaire pour le plan. D'où le sentiment d'assister à une projection et de lire un article, d'être en face de mouvement et d'immobilité. Ici plus (et mieux) que dans *Lettre de Sibérie*, l'image est justifiée par le texte en même temps qu'elle le justifie. Les deux éléments se soutiennent parce qu'ils sont égaux, tous deux documentaires, ou tous deux lyriques : il n'y a pas de décalage, de « passage au lyrisme » sur des images documentaires. L'admirable dernier plan (quatre plans à peu près semblables de la même fille) identifie littéralement cette fille à Israël et à son avenir, grâce à un texte qui sait se soumettre devant l'évidence filmée.

Mais il ne s'agit pas seulement d'Israël insolite vue par un Français, puisque le film s'intitule *Description d'un combat*. Le combat d'un peuple contre sa mémoire. On ne manquera pas d'invoquer ici Alain Resnais, non sans quelques raisons. Mais le ton diffère absolument (comme on s'en doute).

Les films de Marker sont des films-conversations. Pleins d'allusions, de parenthèses, d'anecdotes, d'exclamations sur des amis communs (en passant, hommages à Varda, à l'auteur de *North by Northwest*); films où quelqu'un parle, et à la première personne ! C'est pourquoi Marker devrait appeler ses œuvres : *Chris à Pékin, Chris en Sibérie, Chris en Giralducie, Chris en Corée, Chris en Israël* (à suivre). — F. W.

AVANT-GARDE

Représentant la participation du cinéma à un Festival d'Avant-Garde étriqué, quelques courts métrages « en marge » ont été projetés au Ranelagh. Il n'est rien de plus stérile que cette avant-garde consciente d'elle-même, qui ne conduit nulle part. Comme toujours, deux ou trois exceptions méritent un bref examen.

D'abord un certain Reuterswärd, auteur de brefs métrages inquiétants, surtout *A Nice Old Lady*, vieille femme grimaçante dessinée sur du papier et qui finit par obséder comme du Michaux.

Surprise de retrouver Len (*Free Radicals*) Lye au « générique » de *Bells of Atlantis*, signé par ailleurs par Ian Hugo : quelques variations syncopées qui, comme toujours quand ça sent Lye, font songer à Charlie Parker.

Enfin, *Eneri* de Hy Hirsch, s'efforce de fasciner avec des jeux de couleurs qui fragmentent l'écran à la manière des toiles de Herbin. Quand le cinéma renonce à cet humble respect des formes naturelles prêché par Renoir, il se détruit, et on aime ça à cause de petites références personnelles, ici, pour moi, Michaux, Parker, Herbin. Mais tout cela ne retient guère. L'avant-garde est morte. Nous ne croyons pas aux fantômes. — F. W.

LE PLUS LONG PLAN (suite)

La polémique suscitée par l'article de Luc Moullet sur Verboten *continue.*

Deux lecteurs nous écrivent de Belgique :

« En lisant dans le n° 113 des CAHIERS que vous offrez un abonnement gratuit à qui découvre ailleurs que dans *Rope* un plan qui dépasse 6'55", *je me demande si vous entrez*

dans une semaine de bonté ou si cette annonce cache un piège.

Je n'ai sous la main ni copie ni découpage de *Magnificent Ambersons,* mais il est de notoriété publique que la scène dans la cuisine, avec Tim Holt et Agnes Moorehead, dure environ dix minutes, non seulement sans changement de plan, mais encore sans mouvement d'appareil. Serait-ce inexact ? (1)

D'autre part, au cours d'une projection de *The Member of The Wedding,* de Fred Zinnemann, je me suis endormi au moment où, dans une cuisine (encore), une négresse conversait avec une fillette (il paraît que celle-ci avait en réalité 27 ans, mais la question n'est pas là). M'étant réveillé quelque cinq minutes plus tard, je constatai que les deux personnages étaient toujours dans la même position; je sombrai alors dans une léthargie d'où je ne sortis qu'à la fin du film : c'est pourquoi je n'ai pu chronométrer ce plan qui ne bat peut-être pas seulement les records de durée.

Que ces propos oiseux me vaillent ou non un abonnement gratuit, je vous prie d'agréer, chers amis, l'expression de mes sentiments fidèles. »

H. SOISSONS, Gand.

« Vous offriez, dans le dernier numéro des CAHIERS, un abonnement d'un an à qui découvrirait un plan supérieur à 6'55".

Je n'ai pu, et je m'en excuse, chronométrer le plan que je vous propose (pour une cause indépendante de ma volonté), si bien que j'ignore s'il dure 5, 7 ou 10 minutes.

Je soumets donc à votre attention le premier plan du dernier film de Sidney Lumet *The Fugitive Kind* (*L'Homme à la peau de serpent*). »

ROLAND LETHEM.
Crainhem (Bruxelles).

Le film sortira sous peu à Paris. Notre correspondant peut compter sur notre attention et nos chronomètres.

LE CERCLE DU MAC-MAHON

Le Cercle du Mac-Mahon est fondé. Président Joseph Losey. Ce cercle a pour but de défendre une certaine conception du cinéma qui trouve ses meilleurs représentants dans Joseph Losey, Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger.

Le Cercle organisera un cycle de projections ainsi que des réunions qui grouperont de nombreuses personnalités de tous les milieux artistiques, tant français qu'étrangers.

Les séances qui commenceront début janvier auront lieu, cela va de soi, au cinéma Mac-Mahon.

(1) N.D.L.R. — Oui.

INVENTAIRE DU CINEMA

Dans le cadre des séances privées, organisées régulièrement chaque jeudi depuis 1946, au Musée de l'Homme, sous le titre général de l'*Inventaire du cinéma,* nous signalons à nos lecteurs les projections suivantes :

— le jeudi 19 janvier : *Désirs humains* de Fritz Lang;

— le jeudi 2 février: *L'Ombre d'un doute,* d'Alfred Hitchcock;

— le jeudi 16 février : *Quatre étranges cavaliers,* d'Allan Dwan.

Invitation gratuite pour nos lecteurs (*priorité aux abonnés*), à raison d'une place par demande, par lettre envoyée à : René Parant, 28, rue du Commerce, Paris (15e). (*Joindre deux timbres à 0,25.*) Indiquer un ordre de priorité (les demandes non satisfaites pour une séance donnée seront reportées sur une autre séance): par exemple: 16/2, 19/1, 2/2.

LEYDE

L'Institut du Film Néerlandais organise chaque année, à l'université de Leyde, trois journées internationales du cinéma. Cette année, il avait choisi pour thème « La jeune génération au cinéma ». Il avait donc, entre autres, demandé aux Cahiers de déléguer un conférencier pour parler de la « Nouvelle Vague ».

Il ne me semble pas utile de revenir sur ces conférences, suivies de quelques extraits d'œuvres (*Les 400 Coups* pour la Nouvelle Vague, etc.), mais de signaler l'activité cinématographique de la Hollande. Pour l'instant, dans le domaine de la production, elle est à peu près nulle. Deux ou trois longs métrages au maximum et quelques courts métrages. C'est une situation jugée là-bas scandaleuse.

Aucune raison, en effet, ne la justifie. Les Pays-Bas sont plus peuplés que la Suède ou le Danemark, plus riches que la Tchécoslovaquie, la Hongrie ou la Roumanie. Or, ces pays ont une production satisfaisante qui prouve que l'obstacle de la langue n'est qu'un faux obstacle. En fait, les puissances industrielles néerlandaises tiennent le cinéma en piètre estime et les querelles religieuses et politiques n'arrangent guère sa situation.

En revanche, on assiste à un développement de plus en plus important de la culture cinématographique, comme en témoignent ces journées. L'intérêt même que lui porte une université comme celle de Leyde en est une preuve supplémentaire. En plus, quelques cinéphiles passionnés ont créé des cercles vivants dans toutes les grandes villes, tel le Salon Indien, à Leyde, qui tient au courant, dans une salle spécialisée, la jeunesse universitaire de tout ce qui importe dans le domaine cinématographique. — J.D.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN DOUCHET, FRANÇOIS WEYERGANS et ANDRÉ S. LABARTHE pour la photo du mois.

LA PHOTO DU MOIS



Yveline Céry et Stefania Sabatini dans Adieu Philippine **de Jacques Rozier**

Blue Jeans, c'était un peu l'enfance de l'art. La franchise de sa technique et le naturel parfait de son interprétation en firent, il y a deux ans, l'un des deux meilleurs films présentés à Tours (l'autre étant *Le Bel Indifférent*, de Jacques Demy). Avec *Adieu Philippine,* son premier long métrage, Jacques Rozier poursuit dans la même voie son expérience du cinéma. Comme celui de *Blue Jeans*, le sujet est difficile à circonscrire. C'est à peine si l'on peut affirmer qu'il s'agit d'une chronique, la chronique d'un été de deux Charlotte et de leur Jules. Les deux Charlotte n'ont pas vingt ans, le Jules à peine plus. Ils se rencontrent à Paris, se retrouvent en Corse et se quittent comme ils s'étaient rencontrés, au petit bonheur d'une vie pleine de surprises.

Pour comprendre ce qui, d'ores et déjà, rend l'entreprise intéressante, voici ce qu'il faut savoir :

1° Que l'unité moléculaire du film n'est pas le plan, ni la séquence, mais la scène, ce qui le rapproche des expériences récentes de Renoir (*Le Déjeuner sur l'herbe*) et de Jean Rouch (*La Pyramide humaine, Chronique d'un été*).

2° Donc que le script initial ne comportait guère d'indications de découpage, mais la seule mention de ces scènes.

3° Que le dialogue lui-même ne préexistait pas au tournage proprement dit.

4° Donc qu'il fut improvisé au gré des circonstances du tournage et de l'humeur des interprètes.

5° Que c'est la technique qui fut pliée à la réalité des scènes et non le contraire, comme il arrive dans les productions traditionnelles. D'où la nécessité de tourner en continuité et l'obligation fréquente d'utiliser plusieurs caméras simultanées. — A.-S. L.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	André S. Labarthe	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer
Tirez sur le pianiste (F. Truffaut)	★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★		★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★
Nazarin (L. Bunuel)	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★
Mein Kampf (E. Leiser)	★ ★	★	★ ★	★ ★	★ ★	★ ★	★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★
Sur le Bowery (L. Rogosin)	★ ★	★ ★ ★	★ ★	●	★	★ ★	★	★ ★	★ ★	★
Un Couple (J.-P. Mocky)	★	★ ★ ★	★ ★	★	★	★	★	★	★ ★	★ ★
La Source (I. Bergman)	★	★ ★	★ ★ ★	★	★	★ ★	★ ★	●	★	★
Les 7 Chemins du couchant (H. Keller)	★ ★			●	★		●		★	
Un Mort récalcitrant (G. Marshall)		★ ★			★	●	★		●	
Un Cadeau pour le patron (S. Donen)				●			★	●	★	
Fin de crédit (M. Cacoyannis)	●	●				●		★	★	
Les Dessous de la millionnaire (A. Asquith)		●	●	★				●	★	
Fortunat (A. Joffé)	●	●	★	★ ★	●	●	●	●	★	
Simon le pêcheur (F. Borzage)				●	●				★	
Le Monde perdu (I. Allen)				●	★		●		●	
Boulevard (J. Duvivier)		★	★		●	●		●	●	
Terrain vague (M. Carné)	●	●	●		●	●	●	●	●	
Pierrot la tendresse (F.° Villiers)	●	●			●			●		
L'Homme à femmes (J.-G. Cornu)	●	●			●	●			●	

LES FILMS



Daniel Boulanger et Richard Kanaian dans *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut.

L'âme du canon

TIREZ SUR LE PIANISTE, film français en Dyaliscope de FRANÇOIS TRUFFAUT. *Scénario :* François Truffaut et Marcel Moussy d'après le roman de David Goodis. *Dialogue :* François Truffaut. *Images :* Raoul Coutard. *Décors :* Jacques Mely. *Musique :* Jean Constantin. *Interprétation :* Charles Aznavour, Albert Rémy, Jacques Aslanian, Richard Kanaian, Claude Mansard, Daniel Boulanger, Serge Davri, Marie Dubois, Nicole Berger, Michèle Mercier, Claude Heyman, Alex Joffé. *Production :* Films de la Pléiade, 1960. *Distribution :* Cocinor.

Il y a quelques années, je ne sais plus quel ciné-club eut l'idée d'organiser un débat sur les rapports du fond et de la forme en matière de cinéma. L'aspect de pure logique conventionnelle de cette formulation dissimulait assez mal le désir de mettre en avant « le contenu » des films. Disons, pour simplifier : le sujet. Là-dessus, une simple question se posait : qu'est-ce que le sujet ? Alexandre Astruc se leva, et dit : « Si je veux fil-

mer l'orgueil, est-ce un sujet ? » Bien des années, bien des films nous séparent de cette séance qui fut violemment animée. Cette polémique a une odeur de muséum. Pourtant, sortant d'une seconde vision de *Tirez sur le pianiste,* et encore littéralement enchanté de tant de grâce, il me parut soudain évident que le film démontrait d'une manière éclatante la prééminence du sujet sur le déroulement de l'intrigue. Je ne pouvais sans doute pas, d'une phrase, résumer l'histoire, mais il était bien clair que François Truffaut avait filmé la timidité comme on ne l'avait jamais encore fait.

On a dit un peu vite que Truffaut avait pris n'importe quelle série noire, pour en faire un prétexte. Le livre de Goodis est, en fait, un bon roman policier. Les amateurs estiment Goodis, peut-être pas autant que William P. Mac Givern, Chester Himes, ou Charles Williams, mais enfin... Je ne trouve donc aucun arbitraire dans ce choix, et je vois bien quelle modestie foncière traduit cette démarche, comme si, sortant des *Quatre cents coups,* Truffaut avait éprouvé le besoin de prendre une certaine distance, de s'imposer une certaine discipline. Un véritable auteur de film ne s'exprime pas forcément seul, ni en tirant obligatoirement tout de son propre fond. Nous vivons dans une telle confusion de la logique que nous avons une tendance naturelle à appliquer mécaniquement des définitions rigides, sans voir que les contours en sont bien flous, et changeants.

En réalité, la modestie de Truffaut devant le cadre de son second film, c'est la démarche même de l'art classique selon Gide, plutôt en deçà qu'au-delà, cherchant premièrement à devenir banal pour précisément l'être moins, et trouvant dans une contrainte extérieure sa plus grande liberté. Derrière la façade de péripéties imposées, tout se passe dans le *Pianiste* comme si l'expression personnelle n'en devenait que plus perceptible, comme si, dans le cadre d'une intrigue policière extérieurement imposé, la singularité des personnages n'en était que plus sensible.

Mais c'est sans doute trahir grandement le film que de s'égarer dans les méandres d'une logique changeante, quand la première, la plus durable, et la plus persistante impression est celle du charme. Le charme, c'est l'équivalent de la grâce pour une œuvre d'art. Je serais, heureusement, bien en peine de donner une définition de la grâce. C'est comme le style : on l'a, ou on ne l'a pas; si on cherche à l'avoir, on ne l'aura jamais; il n'y a aucune méthode pour l'acquérir, le louer ou l'acheter. Ceci, sans recours aux diverses formes de la magie. *Tirez sur le pianiste* est le film le plus empli de charme que j'aie vu, depuis des années. Mais, est-ce à dire qu'il est impossible d'en deviner les raisons ?

La liberté du récit, évidemment. Ce qui est un paradoxe pour une histoire dont la trame est policière. On peut citer dix exemples d'admirables films policiers américains, où la règle de fer de la progression engendre une conception de l'*utile.* Tout est sacrifié à l'efficacité. On voit aussi la caricature de cette méthode dans la plupart des films français ambitieux de ce genre. Dans *Tirez sur le pianiste,* sans disparaître, il me semble que la progression passe au second plan au profit des personnages, et de leurs rapports. La transformation en grotesques, en véritables guignols, des ennemis, des tueurs, de ceux qui infligeront le drame aux délicieux héros, n'est pas un moindre indice. Il fallait que soient dérisoires, comme, horriblement, les circonstances de la vie, ceux qui dans le film représentent ce drame contre la poésie. La beauté plastique de la fin, dans la neige, l'émotion qu'engendre la mort de l'héroïne ne sont pas diminuées, mais magnifiées, du contrepoint grotesque des gangsters, mitrailleurs maladroits qui se ratent entre eux à deux mètres de distance, mais frappent sûrement l'amour au cœur, à cent mètres.

La qualité du jeu, bien sûr. Les détours, les élans brisés ou retombés de la timidité ont désormais le visage d'Aznavour. Je trouve exceptionnelle une pareille coïncidence de l'acteur et du propos, une telle intelligence du personnage représenté, alliée au plus solide instinct de comédien. Mais la douceur exigeante de Marie Dubois, le simple et cordial érotisme de Michèle Mercier, l'extraordinaire autorité de Nicole Berger, soutiennent et augmentent l'enchantement qu'on éprouve. Naturellement, il est visible que Truffaut a infiniment aimé ses personnages, qu'il a mis tout son soin à les faire vivre, à les laisser vivre. Sans doute, la direction des acteurs commence là. Mais, lisant ces jours-ci les multiples et méprisantes déclarations de Julien Duvivier sur ses acteurs, une

pâte dans sa main, je me posais beaucoup de questions sur les rapports d'un metteur en scène et de ses acteurs. Il n'y a aucune loi générale en matière de cinéma, à aucun niveau. Tout y est cas d'espèce. Plaise donc à ceux qui en ont envie, de battre, de commander, de ruser, de mentir, de mépriser, de crier, de gouverner, tant il est vrai que *seuls comptent les résultats*. Mais quels résultats ? Pourquoi ? Sur qui ? Je ne dis pas que les résultats obtenus par Clouzot soient mauvais. D'ailleurs, aussi, ils peuvent l'être. Je conteste totalement l'existence et la louange d'une méthode Clouzot. Et puisque nous parlons du charme...

Je me demande si... en fait, je crois que le secret de Truffaut est qu'il n'a pas seulement aimé ses personnages, mais aussi aimé les acteurs qui les incarnaient. Je ne fais pas de théorie, je ne dis pas que c'est ainsi qu'on doit faire, que tout le monde doit faire. D'ailleurs tout le monde ne le peut pas. Mais il me semble que c'est ainsi que Truffaut a fait. Tant de liberté, tant de souplesse, tant de détente, engendrant justement une telle rigueur de jeu, oui, je crois qu'on ne peut les obtenir qu'en aimant, et qu'en retour les dons faits par chacun ont été d'autant plus faciles.

La souplesse du découpage, de la mise en scène, comme ébauchée dans *Les Mistons* et *Les Quatre cents coups* est ici achevée. Une sorte de sûreté de l'effet, qui vient, comme pour la direction d'acteur, de l'effort de Truffaut vers les autres. Bien d'autres choses comptent encore, la musique, la chanson, mais à mesure qu'on énumère les composantes du charme éprouvé, on a l'impression d'oublier l'essentiel.

Il va falloir recourir au raisonnement par analogie, ce qui est sinistre. Il me semblait que l'essentiel était le ton, jusqu'au moment où je me dis que c'était le coup de la vertu dormitive de l'opium, de la force phlogistique du feu. Il n'y a pas de ton en soi, séparé *d'une certaine vision des choses*. Une vision catastrophique ou agressive des rapports humains ne pourrait pas être dite sur le ton du charme. L'amertume, la souffrance devant l'atrocité des dits rapports, puis l'amusement, le goût du baroque, l'attendrissement retenu, le goût de flâner, de prendre son temps, caractérisent, sommairement *Tirez sur le pianiste*. Finalement le charme et la gentillesse. Je crois que ce sont les qualités de l'auteur. Ce qui est assez drôle si on veut bien songer à la réputation que Truffaut s'est longtemps taillée dans la corporation du cinéma, et au nombre de vitres cassées. Drôle, mais pas absurde, car il n'est pas surprenant qu'on ait pris un amour timide et exigeant du cinéma pour de la méchanceté et de l'agressivité. Le cinéma, étrangement, a une forte moralité : on y voit d'une manière aveuglante qui *est* l'auteur, ce qui vaut dans tous les sens. Mettons que l'âme se voit.

Ces qualités du film, j'en cherchais, analogiquement, un équivalent littéraire, une sorte d'exemple approché, peut-être même faux. Ce mélange singulier, cette alliance du burlesque et de la tendresse, caractérisent, pour mon goût, « Pierrot mon ami » ou « Un rude hiver ». Je tiens Queneau pour le plus grand écrivain français vivant, ou, disons sans recours ridicule au sens de la hiérarchie, qu'il n'y a rien que j'aime autant.

Même par le biais du recours à l'analogie, je suis enchanté de pouvoir inscrire dans le sillage de Queneau, différemment, mais c'est différemment que valent les choses, les deux films que j'ai le plus aimés depuis longtemps, *Zazie dans le métro*, et *Tirez sur le pianiste*.

Enchantement ? Nous y voilà.

Pierre KAST.

Un désespoir actif

NAZARIN, film mexicain de LUIS BUNUEL. *Scénario :* Julio Alejandro et Luis Bunuel, d'après le roman de Benito Perez Galdos. *Images :* Gabriel Figueroa. *Interprétation :* Francisco Rabal, Marga Lopez, Rita Macedo, Ignacio Lopez Tarso, Ofelia Guilmain, Luis Aceves Castaneda, Noe Murayama, Rosenda, Monteros, Jesus Fernandez. *Production :* Manuel Barbachano Ponce, 1959. *Distribution :* Télé-Hachette — Cineldé.



Francisco Rabal dans *Nazarin* de Luis Bunuel.

Voilà sans doute, avec *El*, le film le plus sobre que nous ait donné Bunuel, et, partant, le plus homogène. L'inspiration en est égale et surtout admirablement contrôlée, l'imagerie sans grandiloquence. Bunuel ne se fait d'ailleurs pas prier pour affirmer que le projet de ce film, vieux d'une dizaine d'années, est de ceux qui lui tinrent le plus à cœur. L'extraordinaire *assurance* qui retient ici le spectateur, il ne faut pas douter qu'elle fut celle de Bunuel lui-même conduisant son film à son achèvement. Même les gags surréalistes — à l'exception de l'hallucination de la jeune Indienne — sont ici gommés du traitement, Bunuel ayant choisi de faire l'économie de ces effets de surprise dont il aimait à parsemer ses films : la carte postale animée de *La Mort en ce jardin* ou le rêve de *Subida al Cielo*. Dès lors, c'est sa veine peut-être la plus profonde que retrouve l'auteur de *Nazarin*, la veine de *Los Hurdes*, de *Susana la perverse*, de *Los Olvidados*. Veine que nous qualifierons de réaliste et qui en accord avec la fonction de constat que lui reconnaissait Pierre Kast, replace Luis Bunuel, dans la grande tradition réaliste de l'art espagnol.

Car c'est avant tout à son réalisme que *Nazarin* doit de compter parmi les trois ou quatre chefs-d'œuvre absolus de Luis Bunuel. Non que ses autres œuvres renient ce réalisme. Mais elles ne l'ont jamais poussé à ce point d'évidence, j'allais écrire de logique. Je ne parle pas exactement du réalisme ontologique de l'image cinématographique, sans lequel, évidemment, l'autre ne saurait se manifester, mais du réalisme fondamental qui doit habiter le regard du cinéaste, lorsqu'il le porte sur le monde. Je ne vois, à la vérité que Renoir et Chabrol chez nous, Visconti en Italie, et les grands metteurs en scène soviétiques, qui soient aussi soucieux que Bunuel, lorsqu'ils nous découvrent le réel, d'en mettre en évidence les structures fondamentales. Revoyez *Nazarin* aussitôt après *Le Poème de la mer*, *Les Bonnes Femmes* ou *Le Journal d'une femme de chambre*, et vous serez frappé de cette parenté. C'est que comme *Nazarin*, les films de Dovjenko, Renoir et Chabrol sont fondés sur une

appréhension exacte des *rapports de force* qui constituent la trame de toute société, au point que ces rapports de force ne sont pas seulement une toile de fond, mais le point d'appui, la condition *a priori* sans laquelle aucune fiction ne pourrait prétendre au réalisme. On comprend alors la défaveur qu'ont connue en France les films réalisés par Bunuel en dehors de son pays d'adoption, notamment *Cela s'appelle l'aurore.* Il est certain que Bunuel connaît moins bien la société française que la mexicaine ou l'espagnole et que la violence avec laquelle s'opposent ou se composent les forces psycho-sociologiques en Espagne ou au Mexique nous parut, appliquée à notre société, sinon caricaturale, du moins fortement exagérée. Nous n'étions pas accoutumés à tant de contrastes, nous pensions avec un peu de mauvaise foi, être à l'abri de pareille critique — car l'art de Bunuel est un art didactique comme celui de Dovjenko, c'est-à-dire souvent un art du grossissement critique. Ce n'est pas le moment de reprendre la querelle de *Cela s'appelle l'aurore,* mais il n'est pas indifférent de noter à ce propos que ce qui intéresse Bunuel est moins ce qui sépare les sociétés que ce qui les lie, puisque toutes présentent la même structure fondamentale bien qu'à des niveaux différents de mystification. La société espagnole étant le lieu où les forces féodales sont le plus enracinées, le lieu donc de la plus grande mystification, on ne s'étonnera pas que *Nazarin* soit, avec *El* et *Los Olvidados,* l'un des films les moins arbitraires de son auteur.

Nazarin est en effet remarquable par la clarté avec laquelle ces rapports de forces nous sont restitués. Les moyens utilisés par Bunuel ne sont pas vraiment nouveaux (cf. *El*), mais ils trouvent ici leur plus haute justification. Ils consistent à faire de Nazario le lieu où ces forces entrent en contradiction avec le plus d'acuité. On a remarqué que ce prêtre présentait dans l'œuvre de Bunuel une exception telle qu'on a parlé à son propos d'une conversion de l'auteur de *L'Age d'or* à des principes d'ordre moral qui s'opposeraient à ceux de sa jeunesse. Il n'est pas nécessaire d'en appeler au témoignage de Bunuel lui-même pour réfuter de telles affirmations. Il suffit de regarder. Car s'il est vrai que Nazario est différent des prêtres de *El* ou d'*Archibald de la Cruz,* c'est essentiellement en ceci qu'il n'est plus seulement la représentation — et le symbole — de l'un des rouages principaux de la société mexicaine, mais le point où cette représentation se voit contestée, où ce symbole se voit confronté aux images qui l'alimentent. Les prêtres de Bunuel se caractérisaient jusqu'ici par leur opacité, leur naïveté, même, au sens où certains personnages de Brecht peuvent être naïfs : cette naïveté, jointe à une objectivité ironique, les renvoyait à leur fonction de symbole, au même titre que le policier ou le militaire. Nazario, au contraire, n'est plus un élément de la société, ignorant de lui-même, et fixé avec l'objectivité d'un portraitiste cruel : il est ce même élément, mais gagné par la conscience. D'où son ambiguïté, d'où cette marche de crabe : Nazario vit la contradiction d'un être contraint de se déplacer *simultanément* à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même pour assumer pleinement sa condition.

C'est en cela que *Nazarin* représente une étape capitale dans la carrière de Bunuel. Etape pressentie avec *El* dont le personnage de Francisco, grand bourgeois de la société mexicaine, est un peu la première mouture de Nazario. (J'ajouterai que l'ultime image de *El* me paraît bien proche, par sa signification et son ambiguïté, du dernier plan de *Nazarin.*) Bunuel ne cesse certes pas de s'en prendre à une société mystifiée, mais au lieu de la combattre de l'extérieur, il s'installe au cœur du système.

Pour cette raison, *Nazarin* n'est pas un film violent, mais une œuvre paisible et claire. Car ce qui rend Nazario ambigu, ce n'est pas l'opacité de sa représentation, mais au contraire sa transparence. Son itinéraire est une lente et douloureuse prise de conscience, une lutte où s'affrontent en lui sa fonction et sa conscience. Il importe peu de savoir si, à la fin du film, il demeure ou non chrétien. Jean Domarchi a fort bien montré (*Arts,* 7-XII-60) la difficulté qu'ont les Français de penser l'athéisme espagnol. « *Il y a une manière française d'être athée,* écrit-il, *qui diffère sensiblement de la manière espagnole. Un athée espagnol ne peut ignorer la présence de la Croix.* » Ce que veut être *Nazarin,* c'est un effort d'élucidation de la condition humaine : mais comment cette élucidation ne serait-elle pas tributaire de cette condition ? Comme le dit plus loin Domarchi : « *Le catholi-*

cisme est encore si vivant en Espagne, l'Eglise y détient une puissance telle que personne ne se situe en dehors d'eux. » C'est pourquoi Nazarin ne pouvait être que la démonstration de l'impossibilité d'être *profondément* athée dans les conditions actuelles qui sont faites à l'homme. C'est pourquoi cette marche à la lumière ne pouvait aboutir, dans le meilleur des cas, qu'à une conscience aiguë des contradictions humaines, à l'assomption d'un désespoir *actif*, car il est toujours possible de changer les résultats d'une expérience en en modifiant les conditions.

Nazarin, on le voit, ne peut se définir par l'affirmation brutale d'une morale, puisqu'il montre au contraire l'impossibilité provisoire d'une morale véritablement humaine. Ce n'est pas pour autant le film du désespoir absolu : la dernière image du film, où font soudain irruption les tambours de *L'Age d'or*, renoue avec le vieil espoir de Bunuel qui n'a pas, comme on l'a dit, renié les idées de sa jeunesse, mais qui les assume avec une gravité et une lucidité accrues.

André S. LABARTHE.

Eros et l'institution

UN COUPLE, film français de JEAN-PIERRE MOCKY. Sujet : Jean-Pierre Mocky *Adaptation :* Raymond Queneau et Jean-Pierre Mocky, assistés de A. Moury et J. Rouffio. *Dialogues :* Raymond Queneau. *Images :* Eugen Shuftan. *Musique :* Alain Romans. *Interprétation :* Juliette Mayniel, Jean Kosta, Francis Blanche, Christian Duvaleix, Nadine Basile, Véronique Nordet, Danielle Godet. *Production :* Balzac-Films-Discifilm, 1960. *Distribution :* Discifilm.



Francis Blanche et Danielle Godet dans *Un Couple* de Jean-Pierre Mocky.

La publicité a tort de parler d'impertinence, alors que la qualité majeure de ce film est d'aborder de façon sérieuse un sujet grave. Survenant dans une production qui esquive le problème en se réfugiant dans l'hypocrisie ou un pseudo-érotisme plus subtilement hypocrite, *Un Couple* surprend par son ton. C'est un film consacré à la vie de deux personnes qui s'aiment, se sont mariées et se voient tous les jours depuis trois ans. Une faille se produit dans leur entente sexuelle. Ils remettent alors en question leur fidélité conjugale. Avant de formuler diverses réserves, je voudrais saluer comme il convient cette franchise sans complaisance. Franchise qui permet de dialoguer dignement des situations difficiles (lorsque Mayniel dit à son mari : « *Tu ne trouverais pas agréable de découvrir un autre corps de femme ?* ») et de conclure sans compromissions (ils se quittent).

Cela dit, je me trouve bien embarrassé, parce que, on l'aura compris, ce film intéresse par son « sujet ». Le récit prime constamment. La mise en scène, au lieu de permettre une saisie particulière, se contente de suivre le scénario. Encore qu'on puisse la défendre en disant qu'elle demeure volontairement sans mystère et sans épaisseur, simple regard matériel sur un univers précisément décrit comme tel. La longue séquence de l'après-midi pluvieux et antonionesque pourrait peut-être justifier cette remarque. Plusieurs autres moments nous ramènent pourtant à un cinéma analytique et descriptif, sans oublier le gros plan de la main qui introduit en tâtonnant la clef dans la serrure (plan inutile, à moins qu'on ne doive y voir une signification symbolique assez grossière, ce qui ne nous sortirait guère du cadre dudit cinéma analytique) !

Il y a bien un plan de « cinéma moderne » : c'est celui où le mari et la femme rentrent chez eux et se déshabillent mutuellement, précédés par un joli mouvement d'appareil qui les conduit au lit. Ce travelling, qui est « faux » sur le papier, parce que c'est une idée, devient quasi premingerien, donc vrai, grâce à ce qu'il montre. Alors que la plupart des femmes sont filmées pour être vues par les messieurs de la salle, la femme du film de Mocky l'est pour être vue par son mari. Voilà pourquoi *Un Couple* n'est pas du vieux cinéma : il y avait suffisamment d'honnêteté dans le scénario pour qu'elle passe dans ce qu'il faut quand même nommer la mise en scène. C'est presque une question de pureté.

Malheureusement, le film est loin d'avoir toujours cette pureté. Pour ne pas trop effaroucher le public, je suppose, on a enrobé le vrai sujet dans quelques gags ineptes, je veux dire le parallélisme avec le vieux couple qui habitue au-dessus du couple (celui du titre). Cela devient trop facilement caricatural, le dialogue pourrait être signé par le pire Jeanson (cf. le vieux moustachu qui gronde son chien : « Petit blouson noir ! », etc.), sans parler de cette poire électrique et de sa « signification », qu'on ressert trois fois afin que tous comprennent. Un leitmotiv est d'ailleurs toujours à rejeter dans la mesure où il indique une volonté de construction. Inutile d'insister non plus sur l'autre vieux couple (voyez la thèse qui pointe : « La fidélité, bonne pour les vieillards, etc. »), autre caricature pour rire. Le mélange de vérité et de conformisme devient flagrant dans la présentation des gosses : pourquoi, après avoir eu l'excellente idée de les mêler, énervants mais évidents, à l'action, en avoir fait des frères de Zazie ?

Revenons-en à ce qui mérite attention dans *Un Couple*, c'est-à-dire, en fin de compte, la manière dont le mariage et la sexualité y sont traités. « *C'est le premier film matérialiste du cinéma français* », claironne Domarchi. C'est en tout cas le premier film de ce cinéma où est réellement posée la question de l'eupareunie dans le mariage, et où l'amour des corps n'est jamais figuratif d'autre chose (voie où Mocky fut visiblement poussé par l'exemple de Bergman et d'Antonioni). Deux êtres dont les corps ne se satisfont plus se quittent pour cette raison. On est loin de la sexualité considérée comme hiérophanie, pour reprendre un terme cher à Eliade. Il est urgent de mettre le doigt sur l'imposture romantique, de démystifier l'amour (comme on dit). Mais je serais mieux convaincu si le scénario ne me paraissait pas un peu arrangé à l'avance : la façon dont les deux partenaires ont commencé à s'attacher l'un à l'autre, le silence total sur leur attitude en face de la procréation, le fait ambigu que, lui, semble quitter sa femme en partie pour une autre...

Je me réjouis néanmoins qu'un film aborde sans biaiser ce thème, avec plus ou moins de sérénité, plus ou moins de respect, plus ou moins d'audace. Il est significatif que paraisse au même mo-

ment ce numéro spécial d'ESPRIT sur la sexualité, où Paul Ricœur, au terme d'un texte émouvant, fait remarquer combien la sexualité est énigmatiquement « *irréductible à la trilogie qui fait l'homme : langage-outil-institution* », et où j'ai trouvé cette phrase qui résume le film dont on rêve après *Un Couple* : « *Heureuse et rare reste la rencontre, dans la fidélité vivante, entre Eros impatient de toute règle, et l'institution que l'homme ne peut maintenir sans sacrifice.* » A ceux que cela ne touchera pas, je propose l'affrontement avec cette parole de René Char : « *Les fondations les plus fermes reposent sur la fidélité et l'examen critique de cette fidélité.* »

Un Couple introduit dans le cinéma un débat très aigu, et fait penser. Il me paraît plutôt prétexter que nourrir cette pensée. C'est pourquoi je me suis cru autorisé à ces citations, auxquelles le film me renvoyait.

François WEYERGANS.

Le livre des damnés

MEIN KAMPF, film suédois de montage d'ERWIN LEISER. *Commentaire français* : Léon Zitrone. *Production :* Minerva International Film, 1959. *Distribution :* Sigmadis.

Les dernières années de l'hitlérisme sont aussi les premières qui témoignent de l'entrée de notre génération dans l'histoire. Dix ans en 39, cela donne bientôt, en Allemagne, un adolescent qui rend compte à son Führer de son premier fait d'armes. En France, un enfant prie pour la croix gammée et fréquente un parti constellé d'uniformes noirs, un autre dessine des croix de Lorraine et, armé d'un lance-pierre, attaque un convoi allemand. Accord sur un point : les bombardements, c'est passionnant, et puis, pas d'école. Ils verront en 44 des filles tondues houspillées par les « fifis » et, le jour du baccalauréat, auront à répondre à la question : « Que savez-vous des origines du nazisme ? »

C'est à eux que le film s'adresse, qui naquirent avec le cinéma parlant et furent plus marqués par la guerre que les adultes qui y prirent part, à ceux aussi qui, nés avec *Citizen Kane* et l'invasion allemande, n'ont pas nos souvenir et n'ont pu tout apprendre.

Le nazisme ? A voir *Mein Kampf*, qu'en sauront-ils ? S'ils ont su voir, tout. Parce que c'est un film et que le cinéma est présence immédiate à la conscience, non seulement des faits, mais aussi de leur dimension la plus secrète, enregistrée quelque part en nous-mêmes, si elle n'a pas été consciemment perçue. Le rôle de l'auteur, dans des œuvres comme celle-ci, est simplement d'entrer en résonance avec le sens profond des images et d'aider à sa révélation.

Le sens qu'ici on fait rendre — comme on dit rendre un son — aux images, est celui de l'antinazisme. La question se pose donc de savoir si ce sens fait ou non violence à celui que rendait déjà l'image non organisée par le montage ou les effets techniques.

Je prends ce travelling sur l'image qui aboutit au gros plan de la bouche ouverte de Hitler. Il y a, techniquement, trucage. Psychologiquement aussi puisque, ce mouvement figé par la photo, c'est-à-dire déjà dénaturé, on en isole un fragment, accroissant ainsi la dénaturation. Le but est de provoquer, d'exploiter chez le spectateur un réflexe passionnel négatif court-circuitant l'intellect. Procédé démagogique ? Oui, mais Hitler, sur la photo, est lui-même un démagogue en action et la démagogie n'est rien d'autre que la mise en œuvre de trucages affectifs analogues à celui effectué ici. Le procédé, faux en soi, appliqué à un faux de même nature, se trouve par là justifié : faux par faux donne vrai, comme moins par moins donne plus. Cas particulier d'une règle qui veut que ce soit par « trucage » (ce peut être celui de la subjectivité : passion ou partialité) qu'on aboutisse à la vérité de l'histoire comme à celle de l'art. Le faux est un moment du vrai et le vrai doit avoir eu le faux pour moment.

Je dis maintenant, après avoir légitimé la façon dont on a interprété les images, que c'est l'absence d'interprétation (ce que certains, sous le nom d'objectivité, considèrent comme l'idéal de

l'historien ou du journaliste) qui n'eût pas été légitime : le vrai y fût devenu un moment du faux.

Dans l'épisode du ghetto, vrai et faux se réfléchissent mutuellement de façon particulièrement révélatrice. Au stade de la conception du film il y a déjà fausseté : la Gestapo doit en faire une œuvre de propagande. La logique — la vérité — du film est de s'enfoncer dans sa fausseté : on ne filme que les aspects les plus misérables du ghetto, susceptibles de dénoncer la sous-humanité des juifs. Or ce qui se trouve dénoncé, c'est l'inhumanité des rapports Allemands-Juifs : la Gestapo se trouve devant un film vrai, inutilisable. A ceux qui le verront par la suite, le film révélera de surcroît sa fausseté première d'intentions et dénoncera les Allemands comme cherchant à exploiter à des fins de propagande une misère dont eux-mêmes étaient cause. Les images du ghetto nous révèlent l'engrenage de la vérité.

Ce qui me conduit à préciser ainsi ce que je disais plus haut : il ne pouvait, en fait, y avoir d'interprétation qui ne finît par déboucher sur la vérité. J'ajoute : une vérité d'autant plus haute que l'interprétation lui eût fait moins de part. A la limite, le film le plus beau et le plus vrai sur le nazisme serait le plus pro-nazi des films. Un film dans lequel les images absolues des camps seraient affectées d'une signification non moins absolue, mais contraire à celle que nous avons fait nôtre, surgissant alors de cette négation de l'homme une beauté, une vérité extrêmes, à la mesure du gouffre sans fond où elles risqueraient, avec l'homme, de s'engloutir à jamais.

« Vous n'y êtes pas ! dit l'examinateur, je vous ai demandé ce que vous saviez des origines du nazisme ! »

Ce que j'en sais ?... Tout !

Que Hitler avait le regard de sa mère, qu'enfant il laissait sa mèche retomber sur son front, qu'adolescent il la fit sagement rentrer dans le rang, mais que, devenu chef, il la laissa de nouveau suivre sa pente naturelle, quitte à la remonter de la main, lorsque la faisaient par trop dévier un violent mouvement oratoire ou le souffe des hélices d'un avion.

Que les masses suivirent Hitler, parce qu'il leur offrait une mystique.

Que, dans ses discours, il roulait les « r », *forçait, au début*, une voix qui parfois déraillait, mais qu'il sut dominer par la suite ; que la sueur coulait abondamment sur le visage de Hess discourant ; qu'en 1944 on applaudissait encore Hitler mais qu'il y avait sur les visages de l'angoisse et des larmes ; qu'en 1945 il commençait à se voûter et négligeait de se bien raser.

Oui, l'essentiel est dans ces petits détails dont je n'exclus ni ces étranges blindés cubistes qu'on croirait sortis de quelque Métropolis, ni les regards fascinés des enfants ; dans cette somme de détails et d'impondérables d'où naît la sur-signification des images qu'un jeu de lumières infuse en nous, sans médiation ni relais.

Inversement, je dirai qu'on ne sait rien du nazisme, si l'on n'a pas vu les regards hallucinés, entendu les répons de ceux qui participaient à ces extraordinaires orgies mystiques collectives qu'étaient les cérémonies nazies, si l'on n'a pas vu la consécration rituelle, au sens le plus religieux du mot, des drapeaux à la croix solaire.

Surtout, il faut avoir eu dans les oreilles les voix extraordinaires de Goebbels et de Hitler. Le lamento de Goebbels devant la tombe du jeune nazi est un des grands sommets de la voix humaine, au même titre que les complaintes des juifs d'Auschwitz ou que les modulations de Rod Steiger dans *Le Grand Couteau*.

J'ai pensé au *Grand Couteau*, en voyant *Mein Kampf*. Les rapports entre les êtres y sont analogues. Regards, gestes, paroles, en dehors de toute signification, n'ont d'autre fonction que d'attaquer directement les centres nerveux, pour blesser, envoûter ou anesthésier. Les mots ne sont que le prétexte donné à la voix pour frapper. Voix, à la limite, cri, cri qui tue. Bouche ouverte de Hitler. Goebbels: « Au cri qu'ils pousseront l'ennemi crèvera. » *Cri de lutte* japonais. Cri de lutte des « marines »...

C'est la voix de Steiger qui fait plier Palance. Harcelé par son martèlement, un réflexe de protection lui fait prendre stylo, papier, rapprocher le stylo du papier... Est-ce sa faute si le tremblement de sa main dessine la forme d'une signature ?... Signatures de Münich dont on a si longtemps cherché le pourquoi...

Dira-t-on maintenant qu'ils ne savent pas l'essentiel, ceux qui ont vu ce

film ? Plus, peut-être, sur Hitler, que n'en savait sur Napoléon, Stendhal ? Cette somme de significations non perçues comme telles, ne constitue-t-elle pas un savoir, même si celui-ci n'est pas exprimable comme tel ? Mais vous qui fûtes en âge de faire la guerre, peut-être ne ressentez-vous pas comme nous, nés avec le parlant ou avec *Citizen Kane*. Par contre, vous retiendrez sans doute de *Mein Kampf* le « plus jamais ça » qui clôt le film. Vous êtes d'un temps qui croyait fermement qu'un « plus jamais suffisait à exorciser les « ça ». Or les « ça », il y en a, il y en aura d'autres, et sans parler de la bombe...

Ainsi les images du film les plus inquiétantes sont peut-être celles dont Hitler reçut la révélation des différenciations raciales. Supériorité des blonds sur les bruns ? S'il y a bien prémonition, du moins se trompe-t-elle d'objet. Nous allons au contraire, à la suite d'une homogénéisation des mœurs, vers une homogénéisation des races, mais il faut bien que, parallèlement à cette homogénéisation, ou perpendiculairement si l'on veut, sinon apparaissent du moins s'accentuent des différenciations d'un autre ordre, susceptibles d'amener, franchi un certain seuil, l'altérité radicale d'un groupe humain par rapport à un autre. Celle-ci se manifesterait, extérieurement, par un détail aussi apparemment anodin peut-être que ceux — dépourvus de signification — qui avaient frappé Hitler. Guerre des blonds contre les bruns ? Non. Guerre des gros boutiens et des petits boutiens. Avec Swift, nous ne sommes pas loin de la science-fiction, mais Hitler ne fut-il pas déjà le premier homme qui se crut à la tête d'une race de mutants?

« Créer, élever un homme nouveau, dit Hitler, est la tâche primordiale du siècle. » N'y-t-il pas là aussi prémonition ? Que font d'autre ceux qui conditionnent les « marines » et les hommes de l'espace et rêvent de systématiser l'eugénique ? Les expériences de Hitler dans ce domaine ont abouti à la création de tabous dont les maîtres du monde n'aspirent qu'à se débarrasser, dont, déjà, nous nous débarrassons... Est-ce un mal ? Qui peut le dire ? Qui peut dire le visage que prendra notre Métropolis ?...

« Vous n'y êtes pas ! dit l'examinateur, ne savez-vous pas que l'hitlérisme est mort ? »

Métropolis veille, au cœur de *Paris nous appartient*, et le film de Rivette me souffle sa réponse :

« On le dit... »

Michel DELAHAYE.

Au ras du sol

LE PASSAGE DU RHIN, film franco-allemand d'ANDRÉ CAYATTE. *Scénario :* André Cayatte et Armand Jammot d'après une idée d'Armand Jammot. *Adaptation :* André Cayatte et Pascal Jardin. *Dialogues :* Maurice Aubergé. *Images :* Roger Fellous. *Décors :* Robert Clavel. *Musique :* Louiguy. *Interprétation :* Charles Aznavour, Nicole Courcel, Georges Rivière, Cordula Trantow, Betty Schneider, Georges Chamarat, Oscar Albrecht, Alfred Schieske, Ruth Hausmeister. *Production :* Franco London Film, Les Films Gibé, U.F.A., 1960. *Distribution :* C.F.D.C.

André Cayatte n'a pas la réputation de s'embarrasser de nuances, de pratiquer la clause de style. Ayant choisi de traiter des rapports franco-allemands, ayant rencontré dans la réalité ce personnage de prisonnier français en Allemagne qui, la paix revenue, pour des raisons personnelles, décide de s'installer définitivement dans le village où, prisonnier, il a vécu plusieurs années, lui opposant un journaliste à succès, risque-tout, résistant de la première heure, l'auteur de *Justice est faite* selon sa vieille habitude nous sert une démonstration tout d'une pièce. L'intelligence et la générosité du propos compensent en grande partie le traditionnel schématisme de la mise en scène. A plusieurs reprises, notamment dans la partie allemande, l'ex-avocat s'humanise un peu, s'arrête un moment pour respirer, pour regarder vivre le

monde familier du quotidien. Il parle doublement de ce qu'il connaît, puisque d'une part il fréquenta en tant que journaliste le milieu de « L'Œuvre », cette jungle de la presse toujours vivante à Paris (mais remise au goût du jour, américanisée, disons, plus Vadim), et d'autre part, il fut lui-même prisonnier en Allemagne avant de s'en évader.

Cayatte nous présente des résistants qui ne sont pas uniquement des héros d'acier trempé, des collaborateurs qui sont aussi des hommes, un Français moyen type, parfait père tranquille, capable de révéler un courage sans ostentation. On avait déjà remarqué dans *Nous sommes tous des assassins* le personnage de Mouloudji qui, cédant à l'ambiance résistantielle de 1944, avait vaguement fait le coup de pétard pour échouer plus tard dans le crime et la hideuse antichambre de la mort. Dans *Avant le déluge*, si mes souvenirs sont exacts, Balpêtré incarnait un musicien de l'Opéra, réduit au chômage pour avoir manifesté de la sympathie aux Allemands entre 1940 et 1944. J'ignore les choix politiques d'André Cayatte, si choix il y a. Je les crois pour le moins confus. Sa volonté de défendre les causes perdues a tout de même quelque chose de méritoire, pour la première fois un cinéaste français s'évade du mythe de la France unanimement résistante et glorieuse, pieusement entretenu après 1945.

Mais *Le Passage du Rhin* a surtout le mérite de reposer le problème allemand, et ce faisant dérange le confort moral de plus d'un de mes compatriotes. Je sais les cris d'orfraie poussés par la gauche. L'Allemand est le Mal, le Coupable, on ne peut ignorer les camps. A ce compte-là les Algériens seront fondés à faire de nous, globalement, le repoussoir de l'Histoire, les oppresseurs modèles des ex-peuples colonisés. C'est trop absurde. Il y a d'abord, partout, toujours, des créatures de chair et de sang, aux besoins matériels précis, tantôt faibles tantôt agressives, plus ou moins évoluées, essayant de s'en tirer. C'est là d'ailleurs la raison principale pour laquelle Aznavour est si émouvant : il est le brave type, avec tout ce que cela implique de médiocre, qui essaie de s'en tirer. Pour en revenir aux Allemands, nous devrions, nous Français, tenter d'analyser à tête reposée leur comportement entre 1933 et 1945. Certes Hitler fut le Mal absolu comme Staline fut le Mal absolu. Cela n'empêche pas Staline d'avoir créé de toutes pièces la seconde nation des temps modernes, ni le peuple allemand d'avoir cru pendant une décade, presque comme un seul homme, que le nazisme allait résoudre ses difficultés et lui apporter la sécurité. Pourquoi ? Comment ?

Le mythe des deux Allemagne, la bonne et la mauvaise, parallèlement à celui du noble résistant et de l'infect collabo, sera peut-être un jour tiré au clair. Rien ne me paraît plus contestable, par exemple, que certains efforts maladroits entrepris en Allemagne de l'Est pour expliquer l'hitlérisme et dénoncer ses séquelles dans l'Allemagne d'Adenauer. Il faut dénoncer certes, mais avec lucidité, franchise, sans oublier que, sauf les Juifs et quelques exilés courageux, le peuple allemand a été solidaire dans sa quasi-totalité du national-socialisme. Ceux qui aujourd'hui à l'Est jouent les professeurs de vertu ont tout de même la plupart vécu sous Hitler ; des millions d'Allemands qui avaient voté communiste en 1933 poursuivirent, sans autre forme de procès, leur existence à l'ombre du drapeau à croix gammée. Quand, en deçà et au-delà du Rhin, se décidera-t-on à exorciser la malédiction de Faust ? A refuser les simplifications partisanes, à se rendre compte que les Allemands, c'est aussi tout un chacun, comme Jean Cayrol l'avait admirablement dit à la fin de *Nuit et Brouillard*. A dé-sacraliser le destin.

Je pousse un peu loin l'investigation à propos d'un film qui ne soulève pas directement ces problèmes, mais dans les réticences de plusieurs commentateurs, comme dans l'attitude de Cayatte face à son sujet, consciemment ou non, ils sont présents. Si *La Grande Illusion* et dans une certaine mesure *Le Dictateur* furent si froidement accueillis chez nous à la Libération, c'est parce que nous vivions encore sous l'oppression morale du nazisme. Or Renoir avait instinctivement saisi le drame franco-allemand, devancé l'histoire d'un quart de siècle, tandis que Chaplin, anticipant dès 1940 sur l'avenir, réduisait à ses justes proportions la farce sanglante que nous venions de vivre (ce en quoi Chaplin était authentiquement brechtien, alors que l'*Arturo Ui* de Vilar, malgré une conviction émouvante, au lieu de nier la fatalité historique, l'exalte et nous renvoie à

la tragédie grecque). Cayatte, lui, reste au ras du sol, la cruauté comme l'humour sont absents de sa vision. Il parle au nom du simple bons sens. De même qu'il ose dire qu'un résistant, même glorieux, ayant payé de sa personne, a pu se conduire en salaud, de même il ose présenter les Allemands comme des êtres normaux. Il n'y a pas de fatalité soviétique ou américaine ou française. Il y a des circonstances économiques bien déterminées, l'héritage de siècles d'histoire, des hommes qui surnagent, parfois avec courage, parfois avec lâcheté. Il y a d'abord des humains nullement prédestinés au Mal.

Ces nobles ambitions, Cayatte les traduit clairement mais sommairement, à peu près dans le ton des bandes dessinées de « France-soir ». La direction d'acteurs est par moments réduite à sa plus simple expression. Aznavour comme Rivière sont choisis pour obtenir un contraste physique facile. L'un et l'autre accèdent presque automatiquement au rang de symboles. Bref. Cayatte fait du journalisme à la une, ne cherche qu'à frapper les esprits dans l'immédiat. Il excelle pourtant, au niveau de la construction dramatique, à bâtir une intrigue d'une rare ingéniosité, véritablement dialectique, où chaque fois l'antithèse surgit pour contrebalancer la thèse. Les rapports des quatre personnages : Jean, Roger, Helga, Florence, sont aussi subtilement emmêlés et inattaquables que ceux des héros du dernier Hitchcock, *Psycho*. On y trouve même une dimension existentielle absente chez Hitch. Constamment on sent le poids des contradictions du réel, la présence à l'arrière-plan d'une histoire franco-allemande vraie, qui n'est ni tout à fait celle de « France Nouvelle », ni tout à fait celle de « Rivarol ».

On admirera entre autres la façon dont le metteur en scène a su nous rendre sensible la lente absorption d'Aznavour par le paysage, la terre, le mode de vie allemands. Ce faisant il dépasse largement le problème des seuls rapports franco-allemands. Il nous dit que la patrie, en fin de compte, c'est le pays où l'on s'est découvert soi-même, où l'on a cru rencontrer le bonheur, lequel pays n'est pas nécessairement celui où on a vu le jour. Il nous montre, sans poésie, mais avec passion, que l'amour ne s'achète ni ne se vend, et entre parfois en conflit avec la réalité immédiate. Ainsi lors de l'évasion de Jean, qui abuse des sentiments d'Helga pour parvenir à ses fins, ou de l'ultime explication entre Jean et Florence. Tout au fond de l'esprit d'André Cayatte semblent s'opposer le juriste redresseur de torts de *Justice est faite* et du *Dossier noir*, et le romantique invétéré des *Amants de Vérone*. L'objectivité de Simone de Beauvoir, qui doit collaborer à son prochain film, ne sera pas de trop pour compenser une fougue aussi désordonnée, toujours à la recherche de son point d'application, mais qui force l'estime par son refus des conventions établies.

Louis MARCORELLES.

L'oreille de Rogosin

ON THE BOWERY, film américain de LIONEL ROGOSIN, 1956. *Distribution :* La Pagode.

Come back Africa souffrit naguère d'être confronté à *Moi, un noir*. *On the Bowery*, qui lui est antérieur, risque fort de n'avoir pas, dans l'actualité qui nous gouverne, la place qu'il eût dû y prendre. Ce qui est sûr c'est que nous n'avons pas éprouvé ce choc, cette entorse à nos habitudes, qui frappèrent tant ses premiers spectateurs, au festival de Venise il y a quelques années.

C'est que ces quelques années, nous nous en apercevons soudain, ont été riches de ces techniques du réalisme, de ces mises à vif du document sur lesquelles repose le film de Rogosin. La télévision, bien sûr, mais aussi l'essor nouveau du documentaire et l'apparition du jeune cinéma ont multiplié sur nos écrans ces plongées au cœur du réel, ces façons quasi-hasardeuses de capter les conversations, d'arracher à

la réalité des lambeaux tout frissonnants de vie. Présenté avant les films de Rouch, avant certains reportages de la télévision (je pense à une émission de *Cinq colonnes à la une* consacrée aux bidonvilles de Nanterre), nul doute que *On the Bowery* nous aurait profondément déroutés. Cela n'empêche évidemment pas le film de prendre date dans l'étape présente du cinéma. Il faut même reconnaître que replacé dans le contexte artistico-économique que vivent les U.S.A. *On the Bowery* est une œuvre essentielle, sans laquelle, peut-être, des expériences comme celle de John Cassavetes (*Shadows*) n'auraient guère été possibles ou l'auraient été différemment.

Cela dit, *On the Bowery* est une œuvre attachante qui retient par sa modestie. Elle ressortit évidemment au documentarisme social, mais à un documentarisme « aidé » ce en quoi il évoque en nous les entreprises similaires de Jean Rouch. Car Rogosin ne s'est pas contenté d'un reportage objectif, improvisé sur le thème de la misère et de l'ivrognerie. Il a mis ses personnages dans le coup en leur demandant de refaire pour lui l'itinéraire de la déchéance. Mais c'est ici que son expérience diffère radicalement de celle de Rouch, car là où Rouch n'intervenait qu'au principe de son film, Rogosin en a prévu le déroulement total. *On the Bowery*, comme d'ailleurs *Come back Africa*, est une œuvre de fiction, même si le thème en est documentaire : le dénouement est inscrit dans le film, avant même que le tournage n'en soit commencé.

On ne saurait donc raisonnablement assimiler *On the Bowery* à *Moi, un noir* ou à *La Pyramide humaine*. Jean Rouch ne s'y est pas trompé. Interrogé à ce propos, il nous déclara considérer le film de Rogosin comme un documentaire à thèse au même titre que *Come back Africa*. Entendez que le réalisateur connaissait dès le départ le fin mot de son dénouement. Le Bowery, nous disait Jean Rouch, est un lieu assez peu édifiant; la misère y est partout chez elle avec son cortège de pauvres hères; seulement là où Rogosin nous montre un havre de paix (la « Communauté » où elles échouent pour quelques nuits), ces épaves ne voient qu'un enfer, pavé sans doute, comme l'autre, de louables intentions. La misère appelle la misère, c'est ce qu'un constat impartial eût dû nous montrer, ce que Rogosin n'a pas su faire.

Mais le voulait-il ? On peut répondre à Jean Rouch qu'après tout le documentaire à thèse est en lui-même aussi légitime que l'autre. Dès qu'il repose sur une enquête préalable, le réel devient sa caution, le lieu où peut vraiment achopper un cinéaste soucieux d'engagement. Et dans cette perspective, l'entreprise de Rogosin est à ce jour encore unique.

André S. LABARTHE.



La sortie de *Pickpocket* a rendu caducs les ouvrages consacrés à Bresson.

LIVRES DE CINÉMA

par François Weyergans

> « *Les artistes font des yeux neufs, les critiques des lunettes.* »
>
> ELUARD.

Eloge de la critique.

La critique est langage devant un langage. Elle dit ce qu'elle a entendu. Nous avons entendu, écrit Heidegger, quand nous faisons partie de ce qui nous est dit. Il faut, poursuit-il, entendre le logos avec un entendre qui ne signifie rien de moins qu'appartenir au logos (*Essais et Conférences*, pp. 259-262). La critique cherche le point maximum de présence à l'œuvre.

L'emploi du langage entraîne quelques équivoques. Parce que, pour reprendre la distinction de Lacan, le langage doit devenir parole, une parole ni narcissique ni objective, mais interpersonnelle. Encore ne faut-il pas, sous prétexte de se soucier d'universel, être infidèle à son objet (tant de critiques, pour se faire lire, n'osent pas approfondir leur propos : c'est le piège de la généralité, qui discrédite un grand nombre d'ouvrages critiques. Les généralités dégradent l'œuvre ou l'art, les font retomber dans un fonds commun, n'apportent rien). Ce qui importe, c'est d'envisager l'œuvre à un niveau qui fournisse cette

preuve obscurément réclamée par tous : la critique n'est pas immédiate, elle est médiation ; elle doit s'articuler, s'appuyer sur des points *repérables*. Il doit y avoir constamment passage de l'individuel à l'universel du logos. La critique se situe alors à mi-chemin entre l'artiste et le spectateur, entre l'évidence et la cécité, entre la saisie globale et l'analyse. L'œuvre et sa critique sont dialectiquement concentriques et dialectiquement excentriques. La critique ne peut être réduite à un accident logique.

Nous avons besoin de la critique. Au contact de l'œuvre, qui s'offre et se dérobe à la fois, le rôle du critique ne se limite pas à dégager les structures par analyse. S'appuyant sur cette analyse formelle, il fait éclater la périphérie de l'œuvre afin de conduire à une authentique réflexion sur celle-ci, à une rencontre (« Chaque rencontre, disait Hoffmannsthal, nous disloque et nous recompose »). Une telle démarche permet de justifier l'infirmité critique, puisque l'œuvre finit toujours par supprimer la critique qui l'atteint, après lui avoir donné d'être. L'honneur du critique est de parler en sachant cela. Le grand art réfléchit sur lui-même, et c'est cette part critique en lui qui se substituera à la critique extérieure lorsque celle-ci l'aura mise à vif.

L'usage de la lecture.

Maintenant, pourquoi lire des livres critiques ? Pourquoi ce fait anormal : consacrer une soirée à lire un texte sur tel auteur au lieu d'aller voir un de ses films ? Une réponse est, bien sûr, le désir d'être informé. Mais la vraie réponse est plus profondément enfouie en nous. Parlons du besoin énigmatique d'une connivence devant l'œuvre d'art. Tout le monde a eu, ne fût-ce qu'un moment, le secret désir de se justifier devant une œuvre, d'avoir raison de l'aimer ou non. Alors surgit le critique. Il n'a pas à convaincre, il vous permet de comparer votre opinion avec la sienne, il fait, entre vous et l'œuvre, les présentations.

La critique existe parce que vous l'avez inventée.

Un an après le recensement des livres de cinéma établi par Moullet en quête de paradoxes (1), peu de choses ont changé. Simplement quelques nouvelles parutions, à propos desquelles je risque de pousser la critique à l'absurde : critiquer des critiques ! Il s'agira plutôt d'informations et de recensions.

Je me suis toujours demandé pourquoi les cinéphiles s'intéressaient aux livres de cinéma pour comprendre le cinéma, au lieu de l'informer par ailleurs sur le cinéma. On comprendra mieux les rapports littérature-cinéma en lisant les textes d'Alain sur Stendhal, LES ARTS DE LITTÉRATURE de Hytier, LE LIVRE A VENIR de Blanchot, etc., que des études ternes sur les équivalences des deux langages. Pour comprendre Mizoguchi, il peut être intéressant de s'attaquer aux trois volumes de Suzuki sur le Zen ; pour comprendre Rossellini, à Teilhard de Chardin ; pour comprendre *Nuits blanches*, à Binswanger.

Mais il y a des livres de cinéma : une littérature spécifique. Je me suis permis de m'étendre un peu, au début de cet article, sur la beauté de la critique, afin qu'on ne m'accuse pas de ne pas y croire en voyant ma déception devant l'ensemble de la littérature cinématographique publiée en 1960.

Le bilan est assez maigre. Voici quelques notes sur les titres qui méritent quand même attention — ou inattention.

***

JEAN-R. DEBRIX : LES FONDEMENTS DE L'ART CINEMATOGRAPHIQUE, LIVRE I : ART ET REALITE AU CINEMA (*Editions du Cerf*).

Il ne faut se permettre aucune indulgence pour ce genre d'ouvrages. C'est le triomphe de la parole pédante et objective, de la généralité, illustrant un propos prétentieux, démesuré et vain. Tolérer ces livres finira à la longue, si ce n'est déjà fait, par créer une accoutumance à la médiocrité, et comme il n'y a pas grand-chose d'autre sur le marché, on achète ça, les professeurs le recommandent à leurs élèves, etc. Ces *Fondements* se proposent d'analyser le

(1) CAHIERS DU CINÉMA, n° 103.

cinéma en tant qu'art, pas moins, et de tout reprendre à zéro, en considérant d'abord « les altérations de la réalité physique au cinéma : un monde à deux dimensions » (titre du premier chapitre). C'est un livre qui méprise le lecteur en le prenant pour un idiot, en l'accablant sous les lieux-communs et le paternalisme. « L'Art et la Notion de Réalité » y est traité en soixante-quinze lignes ! Et le reste à l'avenant. Je souhaite fermement que les deux autres tomes annoncés ne paraissent jamais. Comment l'auteur et l'éditeur ont-ils eu l'inconscience de publier ce volume humiliant dans une collection où la présence au catalogue des livres d'André Bazin le rendait inutile ?

FREDDY BUACHE : BUNUEL. (*Premier plan.*)

Bunuel expliqué selon la stricte orthodoxie, avec sang-froid et application. Des chevilles du genre : « Nous sommes immédiatement en plein climat de surréalité sans quitter pour autant le réalisme le plus précis. » Beaucoup de place laissée aux résumés des films, mais ils se font lire. La bibliographie sur Bunuel est mince et les admirateurs de *Nazarin* pourront se référer utilement à cet essai très probe. Pour le même prix : un bon choix d'illustrations, une critique de *L'Age d'or* par Le Chanois, des notes biographiques, un texte de Luis, le scénario du *Chien andalou* et trois ratons laveurs. (Evidemment, il y a d'autres façons d'aborder et de comprendre l'œuvre de Bunuel...).

BOB BERGUT : ERIC VON STROHEIM. (*Le Terrain Vague*)

Ce n'est pas une monographie critique, mais quelque chose comme une note hâtive à la gloire de Stroheim. L'illustration et le texte penchent vers l'anecdote. Ceux qui, aimant un auteur, veulent aimer l'homme, trouveront quelque intérêt à cette hagiographie pieusement annotée par Denise Vernac. Tout ce qui, chez Stroheim, nous tient à cœur, c'est-à-dire sa qualité d'auteur, tient peu de place, et ce peu de place, en voici le ton : « Tous les avis cités n'en font qu'un : *La Symphonie nuptiale* est un tournant de l'histoire cinématographique. »

JEAN SÉMOLUÉ : BRESSON. (*Editions Universitaires*)

C'est un ouvrage de professeur. Non pas scolaire, mais didactique, et on ne peut s'empêcher d'être irrité par le compartimentage excessif de l'analyse des films (I. Aspect général de l'œuvre ; II. Sujet du film ; III. Intérêt humain du film ; IV. Intérêt esthétique du film ; Conclusion). C'est une critique un peu courte, qui ne se mesure pas avec toute l'œuvre. Certes, ces réflexions concernent Bresson, mais le critique n'a pas trouvé, entre Bresson et nous, ce point idéal que j'essayais de dire tout à l'heure. C'est un livre un peu ennuyeux et gris, trop attaché à la lettre. Supérieur au *Bresson* de Briot (Cerf), il ne dispense pas de la lecture des pages de Bazin recueillies dans le tome II de *Qu'est-ce que le cinéma ?* Je suis un peu gêné de contester ce livre où a dû entrer tant d'application et d'attention. Peut-être faudrait-il quand même l'acquérir par ce qu'il y a quelque chose d'émouvant dans cette tentative de rendre compte d'une œuvre avec des moyens critiques qui ne l'atteignent pas et qui en décrivent cependant très bien la surface. On regrettera que ce volume, consacré à un homme qui a encore beaucoup à dire, ait paru dans une collection intitulée « Classiques du Cinéma » (la sortie de *Pickpocket* a fait considérablement avancer l'œuvre de Bresson et la connaissance que nous en avons : le livre de Sémolué est, de ce fait, un peu dépassé).

JACQUES SICLIER : INGMAR BERGMAN. (*Editions Universitaires*).

Même remarque que pour le *Bresson* ci-dessus : Bergman est un peu vite inscrit parmi les Classiques du Cinéma. Je suis de ceux qui reprochent à Bergman tout un côté littéraire et « affectif » qui en fait un cinéaste vieillot. Même l'angoisse de ses films « métaphysiques » me reporte à la fin du dix-neuvième siècle, cette angoisse qui est l'excrément de l'esprit, disait Barrault à propos de Kafka, et dans laquelle certains se complaisent comme l'animal dans son excrément.

Le livre de Siclier m'a paru faire dangereusement abstraction des critiques qui ont été formulées contre Bergman. C'est pourquoi il enthousiasmera les bergmaniens et décevra les autres.

Mais cela n'a rien à voir avec la qualité intrinsèque de son travail critique. Siclier a le mérite de mettre en valeur la cohérence de l'univers de Bergman. Il recense habilement tous les thèmes, *suit leur course et leur métamorphose* à travers l'œuvre entière. Les films sont résumés avec adresse, et les résumés deviennent mieux que des résumés.

A propos des *Fraises sauvages,* j'aurais voulu que Siclier me convainque mieux *de la beauté de ces images qui ont une signification psychologique ou* psychanalytique avant d'avoir une signification poétique. Mais je me rends bien compte de l'ambiguïté de ma situation, qui consiste à confronter une opinion critique à une autre. Ce qui fait penser à deux myopes échangeant leurs lunettes !

ROGER PILLAUDIN : JEAN COCTEAU TOURNE SON DERNIER FILM. (*La Table Ronde*)

Dans *Le Testament d'Orphée,* Cocteau a utilisé cette méthode japonaise dont il parle quelque part, où, devant une quantité de boîtes les unes dans les autres, de boîte en boîte, on arrive à la découverte d'un « *petit accessoire* d'emploi énigmatique ». Cet accessoire, c'est la mort. Chaque œuvre de Cocteau fut une de ces boîtes qui le menaient vers la mort.

Le journal de tournage du film tenu par Pillaudin (nos lecteurs en ont lu un *extrait dans les* CAHIERS *n° 109) raconte le comment de cette démar*che, dont le pourquoi est à chercher dans l'œuvre antérieure de Cocteau. C'est une lecture assez passionnante. Cocteau ne fait jamais rien d'indifférent. Et cette lecture fera prendre conscience à ceux qui en doutaient, de la gravité d'une telle entreprise. Le livre est illustré par plusieurs dessins de Cocteau, au graphisme très simplifié, qui fait de plus en plus confiance à la ligne, évoquant des scènes du film.

Pour en finir avec la nouvelle vague.

Premier Plan a publié deux plaquettes consacrées à ce phénomène : MARÉE MONTANTE ? par Jean Curtelin, et CINÉMA D'AUJOURD'HUI, par Raymond Borde. Ces textes, insignifiants ou malhonnêtes, n'ont rien à voir avec la critique, et traitent avec confusion et à la va-vite de l'anarchie ou du conformisme dans le jeune cinéma français. Comme disait Apollinaire : « Passons, passons, puisque tout passe. »

Esprit a publié en juin dernier un numéro spécial sur le cinéma français, qui s'ouvre par une intéressante interview d'Alain Resnais, où on peut lire : « Disons qu'il n'y a pas forcément antagonisme entre le bonheur individuel et social, mais évidemment il y a des difficultés permanentes, ne serait-ce que dans l'emploi du temps », ou encore ceci (pour Bernard Dort) : « Que le spectateur ne s'identifie pas au héros mais seulement par moments aux sentiments du héros. Qu'il ait des moments d'identification et aussi des moments de retrait. Qu'il se sente concerné à travers des moments d'émotion qui lui sont communs avec tel personnage, mais qu'il garde son jugement. » Le numéro continue avec des textes sur le langage, l'image, etc. Textes qui ne disent rien de bien neuf, mais qui ont sans doute de l'intérêt aux yeux de lecteurs non spécialistes.

Le livre de Labarthe sur le jeune cinéma français (ESSAI SUR LE JEUNE CINÉMA FRANÇAIS, exactement) est plus sérieux. Le texte est intelligent et ne sacrifie pas à ces fausses règles de l'explication et du résumé à tout prix. Surtout, il approche très près du point idéal où le critique doit s'installer pour faire œuvre valable. Son regard *se fixe sur une idée qui le conduit à une perception intensive* de ce à quoi il s'applique. Cette idée — qu'elle soit la notion d'auteur, de passage au relatif, de mixte entre documentaire et fiction — est vérifiée chaque fois par l'œuvre. Si bien qu'il ne s'agit pas d'une anthologie de textes sur des films plus ou moins arbitrairement réunis, mais d'un cheminement nécessaire, qui conduit à la constatation de la dissolution des genres. (*Le Terrain Vague.*)

(*A suivre.*) François WEYERGANS.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 9 NOVEMBRE AU 6 DÉCEMBRE 1960

10 FILMS FRANÇAIS

Au Voleur, film de Ralph Habib, avec Paul Guers, O.E. Hasse, Perrette Pradier, Sonia Ziemann, Mary Marquet. — Les voleurs sont évidemment ceux qui osent s'emparer du nom de Guitry (auteur du seul point de départ) pour couvrir la plus morne des comédies policières. Chez Guitry, la donnée est le plus souvent peu de chose, tout est dans le ton et la manière. Le véritable « auteur » du film est Jean-Bernard Luc, ce qui dispense d'autre commentaire.

Boulevard, film de Julien Duvivier, avec Jean-Pierre Léaud, Monique Brienne, Magali Noël, Pierre Mondy, Jacques Duby, Robert Pizani, Julien Verdier, Anne Bequet. — Pigalle revisité, sous la conduite de guides très éprouvés : du boxeur raté à la danseuse nue au grand cœur, les héros traditionnels de notre cinéma populiste font une piètre escorte à Jean-Pierre Léaud, dont le naturel s'accommode tant bien que mal de tant de convention.

Fortunat, film d'Alex Joffé, avec Michèle Morgan, Bourvil, Gaby Morlay, Rosy Varte, Teddy Bilis, Patrick Millow, Frédéric Robert. — Un beau et périlleux sujet (sous l'occupation, la cohabitation forcée, plusieurs années durant, d'un homme et d'une femme de conditions sociales très dissemblables), malheureusement traité par le biais de la comédie dramatique, qui est ici d'une agaçante facilité. La bonne humeur et la conviction de Joffé ne s'accompagnent pas d'une assez grande maîtrise pour faire accepter un tel postulat.

Interpol contre X, film de Maurice Boutel, avec Howard Vernon, Maria Vincent, Andrex, Junie Astor, Joëlle Bernard, Pauline Carton. — Filmée par X ou Y, histoire absurde de A à Z. Pour spectateurs analphabètes.

Le Caïd, film de Bernard Borderie, avec Fernandel, Barbara Laage, Georges Wilson, Claude Pieplu, Albert Michel, Hélène Duc, François Darbon, Georges Géret. — Quand les cinéastes français se lasseront-ils de faire jouer à Fernandel le même rôle du paisible citoyen pris pour une terreur ? Cette vieille carcasse est si usée et démantibulée qu'elle manque s'effondrer à chaque changement de plan.

L'Homme à femmes, film de Jacques-Gérard Cornu, avec Danielle Darrieux, Mel Ferrer, Claude Rich, Catherine Deneuve, Pierre Brice, Alan Scott. — Minuscule devinette policière, que tout spectateur appliqué résoudra aussitôt que posée. Un double rôle et une perruque, mais ce n'est ni *Vertigo* ni *Psycho,* ni même un honorable film commercial. L'absence totale de mise en scène est la seule énigme qui mériterait enquête.

Pierrot la Tendresse, film de François Villiers, avec Michel Simon, Dany Saval, Claude Brasseur, Marie Daëms, Jean-Pierre Marielle. — Le tueur au grand cœur, voilà encore un de ces héros de convention dont nous aurions pu croire être débarrassés. Cette inutile résurrection est si peu convaincante que l'on peut espérer qu'elle sera la dernière.

Terrain vague, film de Marcel Carné, avec Roland Lesaffre, Danièle Gaubert, Jean-Louis Bras, Maurice Caffarelli, Constantin Andrieu, Dominique Dieudonné. — Blousons noirs au cœur tendre, hantés par les fantômes de *Rebel without a Cause.* La sincérité de Carné n'est pas en cause, mais l'archaïsme de son écriture et la stylisation excessive de son « univers », qui font que ce film semble être trop souvent sa propre caricature.

Tirez sur le pianiste. — Voir critique de Pierre Kast dans ce numéro, page 44.

Un Couple. — Voir critique de François Weyergans dans ce numéro, page 49.

5 FILMS AMERICAINS

The Gazebo (*Un Mort récalcitrant*), film en Cinémascope de George Marshall, avec Glenn Ford, Debbie Reynolds, Carl Reiner. — Version boulevardière du *Trouble with Harry.* La mollesse toute théâtrale avec laquelle l'intrigue est conduite, fait que le spectateur a toujours dix bonnes minutes d'avance sur le pauvre Glenn Ford, qui fait ce qu'il peut, et sombre sans gloire sous la gloriette.

The Lost World (*Le Monde perdu*), film en Cinémascope et en DeLuxe d'Irwin Allen, avec Claude Rains, Jill St.John, Fernando Lamas, Michael Rennie. — Nouvelle adaptation du célèbre

roman de Conan Doyle, pour laquelle ont, semble-t-il, resservi les plateaux du *Voyage au centre de la terre*. L'humour de l'original a presque complètement disparu de ce très conventionnel film d'aventures; les décors sont laids, mais les combats de monstres réussis.

On the Bowery (*Sur le Bowery*). — Voir critique d'André S. Labarthe dans ce numéro, page 55.

Seven Ways from Sundown (*Les Sept Chemins du couchant*), film en Eastmancolor de Harry Keller, avec Audie Murphy, Venetia Stevenson, Barry Sullivan, John McIntire. — Bon scénario classique de western : la naissance de l'estime et de l'amitié entre un bandit et le shériff qui l'escorte (le sujet même du *Ride Back*). Mais la mise en scène est d'une grande platitude, et accompagne nos deux héros à très petit trot.

Surprise Package (*Un Cadeau pour le patron*), film de Stanley Donen, avec Yul Brynner, Bill Nagy, Mitzi Gaynor, Noël Coward. — Les marchandages d'un souverain déchu et d'un gangster en retraite exilés dans une petite île grecque. Plate comédie à l'anglaise, qui jette la consternation dans les rangs des admirateurs de Donen. Le grand coupable est d'ailleurs le scénariste, responsable d'un screenplay d'une affligeante lourdeur, trop respectueusement mis en scène, alors qu'il eût fallu tout bousculer au tournage.

3 FILMS ALLEMANDS

Angel Starline (*Mademoiselle Ange*), film en Eastmancolor de Geza Radvanyi, avec Romy Schneider, Henri Vidal, Jean-Paul Belmondo. — Où le ciel intervient dans la vie sentimentale d'un coureur automobile. Un ange dont le furtif passage ne peut faire excuser l'absence absolue de légèreté.

Der Löwe von Babylon (*Le Lion de Babylone*), film en Eastmancolor de Ramon Torrado, avec Georg Thomalla, Helmut Schneider, Theo Lingen, Fernando Sancho. — Aventures pseudo-orientales de bande dessinée, filmées quelque part en Espagne. Le lion n'est pas au rendez-vous.

Orientalisch Nachte (*Nuits orientales*), film de H. Paul, avec Barbara Laage, Marina Petrowa, Tero Alexandro. — Si, à la lecture du titre, vous vous étiez laissé emporter par votre imagination, vous serez bien cruellement déçu par cette très pauvre histoire policière sur un trafic de pierres précieuses.

2 FILMS ANGLAIS

The Flesh and the Fiends (*L'Impasse aux violences*), film en Cinémascope de John Gilling, avec Peter Cushing, June Laverick, Donald Pleasance, George Rose. — Dans l'Angleterre de Thomas de Quincey, trafic de cadavres pour expériences anatomiques. On essaie vainement de conférer quelque dignité à ce feuilleton grand-guignolesque par un démarquage appliqué du style germanique 1930.

The Siege of Pinchgut (*L'Ile des réprouvés*), film de Harry Watt, avec Aldo Ray, Heather Sears, Neil McCallum, Victor Maddern. — Un faux coupable sous le Capricorne, ou Sidney sous la menace du canon. Honnête et terne travail du rescapé des *Overlanders*.

1 FILM ITALIEN

Sapho, Vénus de Lesbos, film en Totalscope et en Eastmancolor de Pietro Francisci, avec Kerwin Mathews, Tina Louise, *Riccardo Garrone*, *Antonio Batistella*. — Encore un de ces titres trop beaux pour être vérifiés sur l'écran. Les habituels combats guerriers et intrigues de palais escamotent le rocher de Leucade.

1 FILM SUEDOIS

Mein Kampf. — Voir critique de Michel Delahaye dans ce numéro, page 51.

1 FILM GREC

To Télèftéo Pséma (*Fin de crédit*), film de Michael Cacoyannis, avec Elli Lambetti, Georges Pappas, Athéna Michaelidou, Elen Zafiriou. — Le drame bourgeois de notre fin de siècle serait-il à Athènes le dernier mot de l'avant-garde ? Entre les influences hétéroclites d'Antonioni, Wyler et Rossellini, Cocoyannis hésite sans choisir, et sa propre personnalité semble être encore bien peu assurée.

1 FILM MEXICAIN

Nazarin. — Voir critique d'André S. Labarthe dans ce numéro, page 46.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 2	**1,50 NF**
	Nos 3, 4, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 66, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.
Numéros épuisés : 1,30, 31, 35, 39, 54, 67.
Numéros réservés aux collections complètes : 2, 4, 18, 19, 20, 61, 66.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **2,50 NF** | Nos 51 à 100 .... **3,00 NF**

Les 2 Tables ensemble : **5,00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1961